

ИСКУССТВО КИНО

10

1965

К I-му съезду кинематографистов

На страницах этого номера выступают:

В. АВДЮШКО
Л. АРНШТАМ
Ш. АЙМАНОВ
О. БАРАНОВ
Ю. ЕГОРОВ
Л. МАХНАЧ
Р. ЧХЕИДЗЕ
М. ШАПРОВ
В. ШНЕЙДЕРОВ

«ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ». Кадры из фильма. Б. Бейшеналиев — Дюйшен, Н. Аринбасарова — Алтынай

Содержание

На первой странице обложки актриса Галина Польских в фильме «Верность».





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
Год издания 35-й

О. БАРАНОВ, *учитель школы-интерната № 1 гор. Калинина*

Кино в нашей жизни

Когда на первом собрании десятого класса был задан вопрос: «Будем ли мы проводить занятия по киноискусству?» — один из новых учеников, Саша Б., ответил:

— А зачем? Если фильм хороший, он и так понравится мне. А тут вы меня будете агитировать за фильмы, которые мне не нравятся. Я хочу смеяться в кино и ни о чем не думать. Мне нужны картины про шпионов. Нет, я не буду ходить на эти занятия. Зачем мне это?

Возможно, что Саша чистосердечно выразил то, что думали про себя и некоторые другие ребята. Девятый класс Калининской школы-интерната № 1 был набран в основном из выпускников сельских восьмилеток. Ребята эти не получили никакого эстетического воспитания, для них кино было просто развлечением, им и в голову не приходило искать в фильме что-нибудь кроме занимательного сюжета.

Еженедельные занятия по киноискусству были введены только для желающих учеников девятого класса, где я — преподаватель физики — был воспитателем. Вначале желающих заниматься было около десяти человек. Через некоторое время потянулись и остальные ученики класса. Среди них и Саша Б., который сомневался, нужны ли эти занятия. Может быть, пришел в первый раз просто из любопытства, видя, как его товарищи выходят с этих занятий довольные, продолжая оживленно спорить о чем-то своем. Может быть, просто ему было скучно проводить время одному, когда ребята чем-то заняты.

И тут начались для Саши открытия. Оказывается, недостаточно просто смотреть фильм, чтобы понять его, надо еще уметь видеть. Саша говорил, что не хочет думать в кино, а, оказывается, думать надо обязательно. И тогда увидишь в картине гораздо

больше интересного, перед тобой откроется многое такое, чего просто не замечал, когда интересовался только сюжетом картины. И после того как просмотришь фильм, еще долго думаешь о нем.

Понемногу Саша научился размышлять о виденном, начал принимать участие в спорах, отстаивать свои вкусы. Впоследствии он стал одним из самых активных членов ученического киноклуба имени А. П. Довженко.

И вот итоговое занятие в конце учебного года. Ребятам роздана анкета с вопросом о том, что изменилось в их взглядах на киноискусство в связи с посещением занятий. Саша отвечает:

«Что изменилось в моих взглядах? Да все в них перевернулось. Что и говорить, от прежнего взгляда, что фильмы делают для того, чтобы людям можно было что-то посмотреть, не осталось и следа. Я теперь понимаю кино как способ передачи основных мыслей, идей эпохи, чего-то важного о прошлом, настоящем и будущем...»

До девятого класса Саша, как и некоторые его соученики, не выезжал из деревни. Теперь его потянуло в театр, на концерты, он начал посещать музеи. Уроки киноискусства разбудили интерес к искусству вообще.

НА УРОКАХ И В КИНОКЛУБЕ

Пионерско-комсомольский киноклуб имени А. П. Довженко, существующий уже девятый год, занял огромное место в жизни воспитанников Калининской школы-интерната № 1.

Началось все с просмотров и обсуждения фильмов. Ребята и сами пытались снимать любительские фильмы под маркой «Интернаткино», рассказывающие о жизни интерната, о летних туристских походах. Но все это не выходило за пределы обычного интереса подростков к кино и не оказывало большого влияния на их эстетическое воспитание и общее развитие.

Ребята охотно смотрели фильмы с «закрученным сюжетом», нередко весьма посредственные в художественном отношении, но откровенно зевали, если перед ними оказывалось что-нибудь более сложное по киноязыку. Мимо них проходили, не доставив им никакой радости, многие прекрасные, но менее доступные картины, в особенности произведения так называемого «поэтического кино». Они их не принимали просто потому, что не поняли, не были подготовлены к их восприятию. Как же научить их понимать язык кино? Как подвести к пониманию простой, но важной истины, что для того чтобы наслаждаться всем, что есть в картине прекрасного, надо иметь хотя бы элементарные познания в области теории и истории этого всем доступного, но все же сложного искусства?

Ведь знакомят же школьников старших классов не только с историей, но и с основами теории литературы, преподают понятия о теме, идейном смысле, композиции литературных произведений, о средствах поэтического языка. В наше время, когда киноискусство занимает в духовной жизни народа место никак не меньшее, чем литература, не пора ли с основами этого искусства знакомить именно в школе? Не пора ли научить учащихся разбираться в том, что они видят на экране, дать некоторую сумму систематических знаний в области истории кино?

Так возникла у нас мысль о введении занятий по киноискусству в старших классах. За несколько лет, прошедших с тех пор, уже накоплен некоторый опыт, и мне хочется рассказать о нем.

Вначале, основываясь на знаниях, полученных учащимися на уроках литературы, я пытался обобщить их применительно к кинематографу, обнаружить связи между определенными явлениями кинематографа, раскрыть основные его закономерности. Мы стремились, чтобы занятия не носили догматического характера, а способствовали выработке живых, развивающихся эстетических воззрений. Была разработана программа занятий по истории и теории киноискусства, рассчитанная на два года. Мы шли от известного к неизвестному, от легкого к более трудному, от первых элементарных

эстетических понятий — к самостоятельному изучению некоторых вопросов истории и теории кино.

Первое время были опасения — не окажутся ли слишком трудными для девятиклассников некоторые теоретические понятия: ведь изучение родственных проблем в литературе заканчивается только в выпускном классе. Но опасения оказались напрасными, знания, полученные в девятом классе применительно к кино, способствовали и более углубленному пониманию теории литературы, это заметил наш словесник. Преподаватель литературы отмечает и то, что занятия по киноискусству будят мысль и творческие интересы учеников, развивают навыки самостоятельной работы, способность размышлять с пером в руках, писать на свободную тему.

В старших классах уже можно было говорить о роли киноискусства в духовной жизни общества, об идейно-художественных особенностях советского киноискусства, в произведениях которого созданы образы, покоряющие своей человечностью. На занятиях шла речь о том, как художник глубоко проникает в жизнь, постигает человеческую психологию, улавливает своеобразие характеров и через образы людей раскрывает преимущества нашего социалистического строя. Ребята учились понимать, какое большое значение в создании произведения искусства имеет мировоззрение художника, его творческая позиция. И теперь, знакомясь с фильмом, мы всегда ищем ту «сверхзадачу», ради которой он создан.

Нельзя было не считаться с большим интересом наших юношей и девушек к зарубежным фильмам. Как известно, на наши экраны попадают не только лучшие картины прогрессивных мастеров, но и немалое количество произведений «коммерческого» кино, в которых жизненные конфликты подменяются сентиментальными историями, взывающими не к большим чувствам, а к чувствительности зрителей. Нередко произведения эти проникнуты духом буржуазной идеологии, а часто и ядовитой пошлостью. Захваченные динамикой сюжета, юные зрители порой увлекаются этими фильмами и незаметно для себя подпадают под влияние чуждых идей и вкусов. Очень важно было помочь нашим ученикам разобраться в природе зарубежной кинематографии, научить их отличать настоящую красоту от слащавой красивости. Решено было посвятить зарубежной кинематографии одну из наших конференций. Ребята с рвением взялись за книги и статьи, стали готовиться к докладам и выступлениям. Они пытались проанализировать причины появления на Западе большого количества фильмов, скользящих по поверхности жизни, уводящих от жгучих вопросов современности, выражающих настроения безнадежности и скептицизма, неверия в прогресс.

Более близкое ознакомление с современной зарубежной кинематографией, сопоставление лучших советских фильмов с западной коммерческой продукцией помогли нашим учащимся лучше уяснить главные черты советского киноискусства — его наступательный характер, утверждение идеологии общества, строящего коммунизм.

Занятия проводились один раз в неделю. Обычно урок начинался с просмотра фильма, на примере которого можно проследить те закономерности, о которых пойдет речь в теоретической части. Я уже говорил, что занятия были необязательными, вначале их посещало не более десяти человек, но вскоре они охватили всех учащихся старших классов.

У нас был создан киномузей, который наряду с комнатой, посвященной памяти А. П. Довженко, стал предметом гордости всей школы-интерната. Экспозиции музея дают наглядное представление о том, как и кем создается фильм. Здесь можно проследить весь процесс рождения картины от литературного замысла до момента встречи готовой картины со зрителем. Каждый член клуба был автором той или иной экспозиции. Это была большая творческая и исследовательская работа, которая увлекла ребят и дала толчок к приобретению новых знаний. Много было затрачено труда и проявлено изобретательности, чтобы собрать для музея интересные, а иногда и уникальные экспонаты. Мы завели переписку со всеми киностудиями страны, со многими кинодеятелями. Некоторые из них, особенно мастера старшего поколения, горячо поддержали почин ребят, прислали интересные экспонаты: книги, рисунки, эскизы, автографы, мемориальные предметы.

Но какой бы полной и содержательной ни была музейная экспозиция, она не может раскрыть динамику кинематографа. В то же время не всегда возможно, да и не всегда целесообразно демонстрировать для иллюстрации основных положений киноурока художественный фильм целиком. Этот вопрос был у нас решен с помощью «учебных роликов», демонстрация которых позволяет с минимальной затратой времени создать зрительное представление о художественных средствах того или иного режиссера, ввести в его творческую лабораторию. Нам удалось добиться от областной конторы кинопроката разрешения использовать для учебных целей списанные копии фильмов. Специальная «экспериментальная группа» киноклуба взялась за производство учебных роликов. Она отбирала наиболее интересные отрывки и научилась довольно искусно монтировать их. Так, из списанных копий фильмов «Летят журавли» и «Неотправленное письмо» был подготовлен учебный ролик «Операторский образ в кино». Сравнивая кадры двух фильмов, наши «экспериментаторы» добились контрастного сопоставления, которое позволило проанализировать характер мастерства оператора С. Урусевского, проанализировать, как в одном случае он достиг большого успеха в раскрытии человеческих характеров, а в другом приемы операторского мастерства оказались самодовлеющими, не сочетающимися с остальными компонентами фильма и не раскрывающими человеческие характеры. Демонстрация этого ролика наглядно помогла ученикам уяснить, как велики изобразительные возможности камеры в раскрытии духовного мира человека. Подобные ролики были изготовлены и на темы «Художник в кино», «Монтажный образ в кино», «Особенности восприятия фильмов А. П. Довженко» и другие.

На занятиях по истории кинематографии нам удалось познакомить учащихся с наиболее значительными фильмами прошлых лет, характеризующими основные этапы развития советского кино, его лучшие традиции.

Мы просмотрели все наиболее интересные фильмы 30-х годов, имеющиеся в прокате, и устроили обсуждение некоторых из них. Провели конференции по трилогии о Максиме, в которой принял участие Л. Трауберг, по картинам «Депутат Балтики», «Член правительства».

Вначале сообщаемые на занятиях знания носили обзорный характер. Потом мы подошли к ознакомлению с творчеством отдельных режиссеров—учащихся стало интересовать, чем один художник отличается от другого, в чем особенности его творческого почерка. Растет интерес к творчеству тех режиссеров, картины которых требуют усиленной работы мысли.

«НАС НАЗЫВАЮТ ДОВЖЕНКОВЦАМИ!»

Недаром и не случайно наш ученический киноклуб носит имя Александра Петровича Довженко. Творчество Довженко, обаяние личности художника оказывают большое влияние на духовное формирование наших воспитанников. Для многих из них Довженко стал образцом человека, одним из тех, «делать бы жизнь с кого».

А началось все с обычного обзорного киноурока о творчестве режиссера, не подкрепленного даже демонстрацией фильма. Наши ребята тогда обратились к киевскому актеру В. Черняку с просьбой рассказать о том, как он снимался у Довженко. В ответ пришло прекрасное, сердечное письмо, которому было суждено сыграть большую роль в жизни нашего киноклуба. Артист серьезно и внимательно отнесся к просьбе ребят, поделился с ними воспоминаниями о встречах с Александром Петровичем, дал совет изучать его литературное наследие. Так было положено начало большой хорошей дружбе, которая продолжается и поныне. Рассказ о Довженко, согретый искренней любовью, его простые прочувствованные слова запали в душу ребят, им захотелось больше узнать о великом художнике, о его жизни, произведениях. Тогда и было принято решение присвоить нашему клубу имя Довженко.

Но как познакомиться с творчеством режиссера, если в городском прокате нет ни одной его ленты? Просмотрели фильм «Поэма о море», поставленный по сценарию Довженко его женой и ближайшей сотрудницей Юлией Солнцевой. Но, говоря откро-

венно, сначала фильм не всем юным зрителям понравился — слишком сложным и непонятным оказался язык его образов, его приподнятый романтический строй.

Но если нет фильмов Довженко, есть его сценарии, нельзя ли через них раскрыть учащимся мир размышлений художника, а затем уже вернуться к его картинам? И решили проводить «довженковские чтения». Долго обдумывали, что взять для первого «чтения», чтобы сразу заинтересовать слушателей; выбор пал на «Зачарованную Десну», и он оправдал себя. Ребят захватила неповторимая поэзия, тонкая лирика повести, светлый мир писателя, влюбленного в родную землю, воспевающего красоту человека.

Чтения устраивались раз в неделю, по полчаса, на них приходили все старшеклассники, равнодушных не было. Прочитали так все сценарии Довженко, «Поэму о море», «Повесть пламенных лет», военные рассказы. А потом ребята взялись за перья, чтобы поделиться своими впечатлениями и раздумьями о прочитанном.

После такой подготовки учащиеся сами выразили желание вторично посмотреть «Поэму о море». И на этот раз фильм был воспринят совсем по-иному.

«До знакомства с Довженко, — пишет Галя Г.,— мне довелось просмотреть фильм «Поэма о море». Но, по правде сказать, я мало что поняла в этом фильме. Я видела только то, что создавалось крупное водохранилище там, где раньше было село, с его полями и садами... Но когда я просмотрела его вторично, уже позже, в десятом классе, после того как позади были годы работы в киноклубе... я увидела, насколько этот фильм насыщен поэзией, с какой любовью говорит он о жителях, которым трудно расстаться с родным селом, где, может быть, выросли их предки. Фильмы Довженко воспевают труд, труд во имя человека, большую и сильную любовь, прекрасную жизнь...»

Николай О. пытается обобщить свое понимание творчества Довженко: «Под влиянием чтений, проведенных в киноклубе, я начинаю понимать, что фильмы Довженко воплотили в себе все лучшее в кинематографе. Своими фильмами Довженко зародил как бы новую линию в кино, линию поэзии, размышления».

А на каникулы поехали в Москву посмотреть фильмы своего любимого режиссера, уже подготовленные к этому предварительным знакомством с Довженко-писателем.

Встреча с Довженко произошла у наших ребят как раз в том возрасте, когда юноши и девушки серьезно задумываются над самоопределением, над своим местом в жизни, склонны все брать под сомнение. И большим счастьем для наших ребят оказалось, что в эту трудную пору юности они встретились с замечательным художником, который захватил их полетом мысли, глубокими раздумьями о назначении человека на земле. Становление их мировоззрения шло сложным, не всегда гладким путем, в борьбе противоречий. Нередко дома и на улице они сталкивались с совсем иным опытом и отношением к жизни, чем в школе, в своих любимых книгах и фильмах. Но для большинства из них влияние Довженко—художника и человека — оказывалось более сильным и плодотворным, чем влияние улицы, настроения скептицизма и наплевательства, и нередко в трудные моменты именно Довженко оказывался для них нравственным мерилом.

«Он идет рядом со мной по жизни, помогает, когда мне трудно, оберегает от всего дурного, — это слова из письма Валерия Б., присланного в клуб уже по окончании им школы-интерната. — Александр Петрович Довженко. С этим именем связано все лучшее, что есть в нашем киноискусстве. Человек могучего таланта и широкой души, он и нас учит быть лучше, чище, учит любить человека. Я рад, что был членом коллектива, носящего его имя. Я рад, что понял и полюбил его творчество... Я благодарен ему за все то хорошее, что он сделал для меня, что он учил меня правильно жить. Здорово, что нас называют «довженковцами»! И я сделаю все возможное, чтобы с честью пронести его имя через всю жизнь. Очень хочется быть чем-то похожим на него, ибо Довженко — это образец того, как надо жить и творить».

Здесь мне хочется немного рассказать об авторе этого письма, Валерии, характер которого складывался трудно и непросто. Он формировался в ожесточенной борьбе двух начал, одним из которых была улица, чьи прелести он непременно хотел

испытать. Способный, любознательный, он тянулся к знаниям, но улица не отпускала его и оказывала свое влияние. Юность вообще склонна все ставить под сомнение, а у Валерия это свойство было особенно развито. Он очень остро переживал противоречие между тем, чему его учили, и тем, что он видел в жизни. Он рос в одной из таких семей, которые не без основания называют «неблагополучными», видел с детства пьянство, грубость, житейскую грязь. Иногда он приходил после посещения семьи в интернат мрачный, раздраженный и говорил с горечью: «То, что я вижу дома за эти два дня, заставляет меня усомниться во всем, чему вы учите всю неделю». В девятом классе Валерий стал совсем несносным: грубым, раздражительным, порой даже циничным; в нем развились дух противоречия, стремление все делать наперекор. Он отрицал все, что утверждали товарищи и учителя.

Все же в школе Валерий посещает «довженковские чтения», знакомится с произведениями Александра Петровича, но опять со всем спорит, все берет под сомнение, отрицает. Отрицает искусство, музыку, балет — словом, все, что нравится его соученикам. Когда все пошли смотреть фильм «Пиковая дама», он заявил, что не пойдет, ибо за час до этого с пеной у рта доказывал, что музыка никому не нужна. Но когда в зале погас свет, ребята заметили, что Валерий в темноте проскользнул на свое место и потом исчез за минуту до окончания сеанса.

Помню, во время поездки в Москву, когда все члены киноклуба едут на «Мосфильм», Валерий вдруг исчезает, а потом его находят на Кутузовском проспекте, где он крутится вокруг дома, где жил Довженко, или один пропадает целый день в Третьяковке. На просмотр фильма «Повесть пламенных лет» он привел свою компанию, которая дико гоготала и всем мешала, а по окончании сеанса шумно требовала, чтобы Валерий вернул им деньги за билеты, лучше, мол, купить вина, чем смотреть такие картины. Мне кажется, что этот случай оказался для Валерия началом перелома. Видимо, тут он как бы увидел самого себя со стороны. Когда рядом с товарищами по интернату оказались ребята с улицы, с их разухабистыми манерами, грубостью, глупыми, циничными замечаниями и прибаутками, сравнение оказалось не в пользу последних. Валерий почувствовал, что мысли и переживания героев Довженко ему ближе, чем те «идеи», которыми жили приятели с улицы. Конечно, перелом наступил не сразу. Но многое изменилось в поведении юноши. Как раз в это время ему была поручена работа для комнаты-музея Довженко, и он засел за книги по искусству, стал принимать активное участие во всех мероприятиях клуба.

Мы заметили, что Валерий стал больше интересоваться искусством, он, который еще недавно утверждал, что музыка никому не нужна, начал ходить на концерты в филармонию. Валерий, который раньше был абсолютно безграмотным и вроде даже щеголял этим, начинает писать интересные сочинения по литературе, хотя еще недавно признавался, что не любит этот предмет. Еще недавно он категорически отказывался принимать участие в общественной жизни школы, а теперь дельно выступает на комсомольских собраниях, и через некоторое время его избирают членом комитета ВЛКСМ.

Иным стало и отношение Валерия к семье: он делает попытки что-то изменить в ней, восстает против отчима, который и его пытается втянуть в пьянку. Он даже пытается убедить мать развестись с мужем, уверяя, что дальше так жить нельзя, и отчиму поневоле приходится начать считаться с подросшим юношей, который часто становится на защиту семьи. Под влиянием Валерия изменилась атмосфера в семье, даже убранство квартиры утеряло свой ярко выраженный мещанский оттенок.

Надо сказать, что не один Валерий повлиял на быт и вкусы своих близких. Многие выпускники приносят в семью более высокую культуру и развитой вкус, и это не проходит бесследно для окружающих. Некоторые юноши и девушки заразили родителей своей любовью к кино, и те советуются с ними, какие фильмы смотреть. Делятся с ними своими впечатлениями. Недавно одна мамаша застенчиво рассказывала мне: «Я не очень понимаю эти картины, но раз они нравятся моему сыну, я стараюсь понять, что в них хорошего, может быть, потом и мне начнут нравиться».

Сейчас Валерий — курсант военно-технического училища, принят в партию. Он уже не мыслит себе жизни без искусства и старается передать эту любовь и своим новым товарищам.

Духовный рост Валерия — это борьба за человека средствами искусства.

В атмосферу наших конференций мы всегда стремились внести дух праздничной приподнятости, чтобы сама обстановка соответствовала тому, о чем будет говориться. Перед началом «довженковских» бесед звучал голос Александра Петровича, записанный на пленку, любимые песни в исполнении его близкого друга И. С. Козловского. Летом и зимой в зале благоухали цветы, стол был украшен цветущей яблоневой веткой. Праздничность придавал конференциям и приезд гостей, людей, лично знавших Довженко. У нас побывали ученица Александра Петровича Д. Фирсова, художник Г. Мясников. Они рассказали много интересного о Довженко.

У участников клуба возникло желание ближе узнать самые истоки творчества Довженко, и они отправились в экспедицию по местам, связанным с его жизнью и творчеством: Москва, Канев, Чернигов, Сосница. Незабываемым осталось пребывание в старой деревенской хате, где родился Довженко, где прошли его детские годы. А минувшим летом наши воспитанники принимали у себя дорогих гостей — школьников из Сосницы, приехавших познакомиться с делами клуба, носящего имя их великого земляка. Деньги на все эти поездки заработали сами ребята: они занимались откормом поросят, охотно брались за всякие подсобные работы.

Много было интересных встреч во время этих поездок, в Москве и Киеве киноклубовцы познакомились и беседовали с операторами, художниками, актерами, киноведами. Наши ребята побывали в мастерской С. Коненкова, который показал недавно законченный им скульптурный портрет А. П. Довженко. И какова была наша радость, когда некоторое время спустя к нам в интернат приехал сам С. Коненков. Старейший скульптор интересовался жизнью ребят, серьезно и проникновенно беседовал с ними о жизни, об их будущем, об искусстве.

В последние годы в связи с перестройкой школы смена коллектива старшеклассников происходила почти ежегодно. Но каждый раз в школе оставалось ядро киноклуба, вокруг которого вновь начинали группироваться новички, и уже через короткое время большинство учащихся оказывалось зараженным интересом к киноискусству.

«Мы проверяем себя по Довженко, мы учимся по нему жить, любить и ненавидеть полной мерой, восхищаться и презирать — все это большой, довженковской мерой,— пишет один из активистов киноклуба.— Мы учимся не разбрасываться по мелочам, а если отдавать, то полной мерой, от чистого сердца, с чистыми руками и чистыми мыслями. Он научил нас жить полно, и пусть не все у нас так гладко получается, но мы на всю жизнь останемся довженковцами».

ТВОРИТЬ ВМЕСТЕ С ХУДОЖНИКОМ, МЫСЛИТЬ, СПОРИТЬ

Мы убедились, что в преподавании киноискусства не может быть шаблонов, раз навсегда выработанных приемов. Знакомясь с Довженко, мы шли от его литературных произведений к фильмам. А знакомство с Эйзенштейном и Пудовкиным пришлось начинать прямо с фильмов. Вначале с одной группой учащихся девятого и десятого классов была сделана попытка прочитать некоторые статьи Эйзенштейна, но сложность поднимаемых им вопросов на первых порах отпугнула ребят. Тогда мы пошли другим путем, показали ребятам документальные фильмы «Сергей Эйзенштейн» и «Всеволод Пудовкин», и они сразу заинтересовались двумя большими художниками, им захотелось познакомиться с их творчеством, все узнать об этих интересных людях.

«Броненосец «Потемкин» произвел огромное впечатление. О картине было много взволнованных разговоров, и тут мы познакомили ребят с основами теории монтажа. После такой подготовки уже с большим интересом были прочитаны некоторые статьи

Эйзенштейна. Через месяц наши ученики очутились в Одессе, и первое место, куда они устремились, была знаменитая потемкинская лестница. Они поднимались и спускались по ней много раз, стараясь представить себе всю картину расстрела восставших моряков, но убедились, что невозможно охватить все развернувшиеся на этой лестнице трагические события глазами одного человека. Так, с полной наглядностью они поняли, какой огромной впечатляющей силой обладает киномонтаж с его безграничными возможностями сжимать или растягивать время и пространство.

Просмотрели «Александра Невского» и «Ивана Грозного», и как всегда у наших ребят появилось желание осмыслить виденное, разобраться, поделиться своими впечатлениями с другими. Они заинтересовались вопросами операторского решения фильмов Эйзенштейна, стилем актерской игры, музыки и т. д. Отсюда путь лежал уже к теоретическим трудам режиссера. И вот шесть десятиклассников берутся за подготовку докладов к эйзенштейновской конференции. Доклады были хорошо подготовлены и возбудили работу мысли у слушателей. «Я никогда не думала, что отдельный эпизод из фильма, даже кадр, может выразить такое большое событие,— пишет одна из учениц Вера Ч.,— ...Я много раз смотрела «Броненосец «Потемкин», но у меня никогда не возникали такие мысли, как после доклада на конференции. Доклад помог мне полнее увидеть фильм. Мне кажется, что творчество Эйзенштейна не менее интересно, чем творчество А. П. Довженко. Вот как мы изучаем литературные произведения Александра Петровича, так же можно изучать рисунки, эскизы, наброски, статьи С. М. Эйзенштейна».

В докладе Игоря А. была раскрыта основная тема картины — отношение берега к восстанию на «Потемкине», эпизод на Одесской лестнице. Он проанализировал, какими художественными средствами режиссер добивается воплощения темы революции, как из кадра в кадр строится внутренняя целостность картины, как отдельные мотивы органически переходят в обобщение и каждая удачно найденная деталь помогает эмоциональному воздействию на зрителя. Уверенно разбирал докладчик композиционное решение фильма, рассуждал о контрастных монтажных сопоставлениях событий, ритме произведения.

Тогда было решено вынести на конференцию также доклад «С. М. Эйзенштейн — теоретик и историк кино», тем более что предыдущая группа учащихся не заинтересовалась Эйзенштейном как теоретиком, его статьи, взятые для общего чтения, оказались слишком сложными для восприятия на слух. Мы подумали, что, может быть, при самостоятельном знакомстве с этими сочинениями, с использованием дополнительной литературы, учащиеся смогут проникнуть в мир мыслей художника, ознакомиться с его творческим кредо, а затем и попробовать передать своим товарищам то, в чем разобрались сами. Эта попытка дала хорошие результаты. Мы убедились, что знакомство с теоретическим наследством Эйзенштейна доступно для учащихся старших классов, открывает им путь для более глубокого проникновения в киноэстетику, развивает способность при оценке художественного произведения сопоставить содержание и форму. Оно учит понимать, что «красивое» и «прекрасное» — это не одно и то же. Юноши и девушки, испытавшие радость от понятого ими художественного совершенства лучших произведений кинематографии, уже не захотят мириться с серостью языка, невыразительной композицией.

Высокую оценку докладу дал присутствовавший на конференции кинокритик И. Вайсфельд. По окончании доклада он беседовал с учащимися, очевидно, ему хотелось убедиться, насколько глубоко и осознанно было воспринято то, о чем говорил докладчик. И, по словам критика, он был приятно поражен, когда ребята свободно продолжали разговор о поднятых проблемах, уже в применении к современным фильмам.

«Двух-трехчасовые конференции по творчеству замечательных режиссеров, таких, как Пудовкин, Довженко, Эйзенштейн, уже не утомляли меня, а, наоборот, заставляли по-настоящему мыслить...»,— пишет в сочинении по литературе на свободную тему член киноклуба Зоя Ч.

Полным радостных открытий оказалось для старшеклассников и знакомство с творчеством В. Пудовкина.

«Итак, еще один человек встал в ряды любимых людей и героев». Не случайно я привожу это высказывание Юрия М., ибо этот юноша, прочитав «Отцы и дети» Тургенева, провозгласил себя «нигилистом двадцатого века», стал отрицать искусство. Видимо, нужно было сильное душевное волнение, чтобы он мог написать такие проникновенные слова.

Хочется проследить путь, по которому шло знакомство с творчеством Пудовкина, как влияло оно на эстетическое развитие старшеклассников.

За «круглым столом» были прочитаны автобиографические заметки режиссера, его статьи о зарубежных впечатлениях, и перед ребятами предстал очень тонкий, наблюдательный, эмоциональный художник. Даже по тем небольшим статьям, которые были прочитаны, ребята почувствовали своеобразие художника, его творческую манеру. Дальнейшее ознакомление с произведениями Пудовкина велось в сопоставлении их с уже изученным творчеством Эйзенштейна. Это дало возможность поставить вопрос о многообразии художественных стилей советского киноискусства, о том, что разными путями идут художники к овладению языком кинематографической выразительности.

Для конференции по творчеству Пудовкина были взяты те же темы для докладов, что и на предыдущей; это было сделано для того, чтобы закрепить полученные знания, углубить и расширить их новыми впечатлениями.

В докладе ученицы девятого класса Веры Ч. «Пудовкин — теоретик и историк кино» рассматривались те проблемы, которые были теоретически обобщены режиссером: реалистическое отображение действительности, специфика кино и богатство его выразительных средств, композиция фильма и кадра. Почти во всех сообщениях подчеркивалось особое внимание, уделяемое Пудовкиным литературной основе фильма — сценарию, от которого он требовал ясности и композиционной целостности, большое значение, придаваемое им детали, отмечалось его умение насытить постановку тонко и верно подмеченными выразительными деталями.

Впечатление от творчества Пудовкина было бы неполным, если бы не показать его самого как человека, сильную, красивую, талантливую личность. Об этом как никто лучше могла рассказать вдова режиссера Анна Николаевна, приглашенная на конференцию. Она потом описала свои впечатления от посещения интерната: «Мне посчастливилось недавно побывать на конференции, посвященной памяти В. И. Пудовкина. Я не случайно сказала: посчастливилось. Действительно, я испытала большое удовлетворение от этой встречи с нашей чудесной молодежью. Что было неожиданно — это глубокий, тонкий анализ, который в пяти докладах дали школьники творчеству В. Пудовкина. Перед этой молодежью, романтично настроенной, с горячим ощущением настоящего искусства (к тому же хорошо воспитанной, что тоже радует), открываются широкие перспективы в искусстве».

Конференция прошла очень удачно, и в анкетах, посвященных ее итогам, ребятам иногда не хватало эпитетов, чтобы выразить те чувства, которые ими владели. Вот передо мной анкета Олега А. Этот юноша только недавно попал к нам, после длительного пребывания в ФРГ, где работают его родители, он был буквально напичкан западными кинобоевиками, влюблен в «западную культуру» и очень мало знал о нашей советской культуре. И вот этот скептически настроенный юноша пишет: «Эта великолепная конференция произвела на меня очень большое впечатление. Я сидел и не мог оторваться от всех прекрасных выступлений, был до глубины души поражен и восхищен тем, что сегодня увидел и узнал. Я впервые узнал о таком гиганте кино, как Пудовкин, полюбил его за талант и прекрасные черты человека, друга, товарища. Изумительные выступления его любимой жены, его товарищей по искусству взволновали меня, и передо мной открылся образ человека, которым я восхищаюсь».

Алексей И. написал: «После таких конференций хочется жить, жить интересно, все кругом цветет, кажется милым и привлекательным... Хочется делать людям только добро, помочь кому-то... А старое дает себя знать. И все-таки сильные потрясения

заставляют думать об иной жизни, постепенно вытесняя то грязное, ничтожное и грубое, что есть в душе».

Конференция состоялась в феврале, а на весенние каникулы мы поехали в Москву посмотреть фильмы Эйзенштейна и Пудовкина вторично. Воспринимались эти картины необычайно эмоционально, вызывали настоящий душевный подъем.

По приглашению Анны Николаевны мы посетили квартиру Пудовкина, и пребывание в обстановке, где жил и работал замечательный художник, среди его книг, вещей, которыми он пользовался, где все носило отпечаток его личности и вкусов, произвело на ребят неизгладимое впечатление.

Наши выпускники научились понимать, что правда искусства не в «фактографичности», а в мировоззрении художника, что любой художественный образ — это открытие. Они поняли многообразие единого киноязыка, богатство и разнообразие индивидуальностей талантливых художников. У каждого из наших учеников свой вкус: одному ближе Довженко, другой больше любит Пудовкина, но все они научились ценить величайших мастеров советского кино, которым свойственна необыкновенная образность языка, заставляющая не пассивно воспринимать происходящие на экране события, а творить вместе с художником, мыслить, иногда спорить с ним.

Каждый член киноклуба гордится тем, что он перерос понимание кино как простого развлечения, что перед ним открылось настоящее искусство. Если раньше от просмотра фильма оставалось в памяти только впечатление от рассказанной истории, то теперь старшеклассники взволнованы всем строем чувств художника, ведущего с ними важный разговор о жизни, а также и выбором художественных средств. Они научились испытывать эстетическое наслаждение.

А последнее занятие киноклуба в минувшем учебном году было посвящено новому фильму «Жили-были старик со старухой». Как всегда у нас разговор шел не только о просмотренном фильме, но и о его месте и значении в творчестве режиссера. «Ветер века надувает паруса» — этой строкой из поэмы Твардовского озаглавила свой доклад о творчестве Чухрая Таня К. В нем делается попытка целостного осмысления творчества одного из любимых мастеров сегодняшнего кино. Война — против любви, по мнению автора доклада,— это сквозная тема первых трех фильмов Чухрая. Самая любимая картина юных зрителей — «Баллада о солдате», они считают, что в ней с наибольшей полнотой проявились лучшие черты дарования режиссера.

●

Занятия по киноискусству в школе не только дают знания, эстетически воспитывают, развивают вкус, они оказывают самое благотворное влияние и на общее развитие учащихся, на их духовное формирование. Соприкосновение с искусством делает богаче и содержательнее жизнь и духовный мир молодежи, покидающей школу. Наши воспитанники уходят в жизнь людьми эстетически грамотными, с развитым вкусом, с интересом к искусству, которому они уже не изменят, какова бы ни была их будущая профессия. В искусстве и в самой жизни для них открывается больше прекрасного, а узнать прекрасное — это значит еще больше полюбить жизнь.

Этот рассказ о нашем опыте занятий по киноискусству в школе, опыте эстетического воспитания старших школьников мне хочется закончить словами одного из моих учеников — Николая Б. — из его сочинения о том, чем привлекает его творчество классиков кино:

«Изучение творчества Довженко, Эйзенштейна и Пудовкина прежде всего способствует духовному развитию. Восторгаясь их фильмами, невольно приходишь к выводу, что невозможно не любить поэзию, музыку, театр, не любить искусство вообще, что нельзя оставаться на старых позициях, нужно стремиться к высокому, чистому, что воспевают великие мастера киноискусства. Посмотришь их фильмы, и чувствуешь огромное моральное удовлетворение лишь оттого, что ты вновь коснулся замечательного искусства. Начинаешь думать о том, что жизнь прекрасна и что нужно бороться за нее».

Хочу сказать съезду

Резо ЧХЕИДЗЕ. СМЫСЛ РАБОТЫ

Герой арбузовской «Иркутской истории» Сергей говорит: «Не показывайте мне то, что я сам знаю». Это говорит зритель—тот, для кого мы работаем. И приходит он в кино отнюдь не для того, чтобы присутствовать на счастливом или несчастливом завершении вымученных недоразумений Маши или Саши. Он идет к нам, чтобы разобраться в самом себе, в людях, в их «проклятых» вопросах, которые жизнь, сложная, неожиданная, стремительная, задает каждому из нас.

Сергей приходит за ответом. Как и чем мы отвечаем ему?

Иногда мне кажется, что до сих пор в нас, людях искусства, точно живут два человека, беспрестанно борющихся друг с другом. Первый хочет серьезно, ответственно рассказать людям о том главном и важном, что волнует его. О том, чем живет страна, чем дышит, чем болеет. Хочет столкнуть своих героев в раздумьях, в отношении к происходящему... Второй наклоняется к первому, хватает его за руку, шепчет: «Не надо. Не стоит начинать. Все равно ничего не выйдет». И останавливает его где-то на полпути.

Вот так рождается фильм — замахнувшись и отдернув руку от того, что жжет. Это не просто и не случайно. Корни — в нашем недавнем прошлом, когда в искусстве, как в технике, существовали для всего нормативы — для героев, ситуаций, конфликтов, выходить за которые не только не рекомендовалось, но и было совершенно непозволительно. Привычка эта гнездится в нас и по сей день. Мы сами пугаемся собственной смелости, заговаривая о насущном, остром, выходящем за пределы шаблона. И тогда пытаемся обойти острые углы, что-то вычеркнуть, что-то замять. Пора, казалось бы, понять: о правде нужно говорить со всей гражданской страстью. Как раз здесь последовательности и не хватает в первую очередь у самих художников.

Юрий Нагибин и Алексей Салтыков поставили хороший фильм «Председатель». Меня заинтересовала картина, потому что я увидел в ней искреннее, неподдельное стремление писателя и режиссера к правде, которую ждет наш зритель. Но картина огорчила меня, потому что, начав строгий и беспощадный разговор о нашей жизни, Нагибин и Салтыков оборвали его. Вопросы, поднятые фильмом, действительно выстраданы, но добраться до корней беды авторы не то что не сумели, а будто не захотели. А вторая серия фильма наподобие греческого deus ex machina с легкостью необыкновенной зачеркнула трагизм первой, свела на нет те противоречия, которые живы и сегодня, требуя вмешательства и разрешения. И чтобы решить их, советскому человеку, тем более председателю, каким его играет М. Ульянов, придется еще много работать, спорить и драться.

Представьте себе зрителя, который смотрит такой фильм. Зрителя, который знает не меньше нас с вами и который не только спрашивает, но еще жаждет услышать ответ художника. Половинчатый фильм ответа ему не даст.

Действительность входит в кинематограф новыми, сложными явлениями, о которых и речи не было прежде. Человек в фильме перестает быть картонной фигурой, деталью плаката. Герои пытаются задуматься, оценить окружающую их жизнь. От самого художника — и ни от кого другого — зависит, сумеет ли он рассказать о подлинной борьбе, какой живет современник.

Эти беды относятся и к тем, кто начинал свой путь в искусстве до XX съезда партии, и к молодежи, которая часто уходит в сторону от кардинальных проблем современности.

И тут я хотел бы сказать несколько слов о молодых, начинающих режиссерах.

Я помню, как десять-двенадцать лет назад мы, тогда выпускники ВГИКа, только что пришедшие в кинематограф, почти все переболели той же болезнью, что и наши нынешние молодые коллеги, — выказать в первом-втором фильме в с е свое профессиональное умение, да так, чтобы прежде всего зазвучало режиссерское «я».

Можно, конечно, ошеломить эффектами. Их, наверно, запомнят. Можно увлечь каскадом приемов. Не исключено, что они понравятся. Но в душу западет тот фильм, где художник стремится помочь человеку утвердить чистое, настоящее, отметая фальшь и несправедливость. Об этом будет долго и серьезно думать каждый зритель.

В дни IV Московского международного кинофестиваля в Кремлевском Дворце съездов я видел фильм Михаила Богина «Двое». Я и сейчас с радостью вспоминаю спокойную, мужественную простоту этой картины, которая говорит уму и сердцу больше любого изыска.

В зале вспыхнули долгие аплодисменты, когда героиня, глухонемая девушка, начала танцевать, не слыша ни единого звука. Это была победа двух молодых людей, сумевших подняться выше маленьких, мещанских представлений о счастье, это была победа человеческой воли, мужества, достоинства.

Режиссер не прибегал для этого к усложненной изобразительной форме, все в картине выражено просто, внутренней значимостью характеров, поэзией и чистотой отношений.

Строгость и четкость мысли привели Богина к четкой и строгой форме. Вероятно, он меньше всего думал о том, как прозвучит его режиссерское «я» в первом фильме. Его волновали судьбы героев. Но именно серьезное, глубокое стремление постигнуть жизнь открыло нам художника.

Исследование огромных сдвигов времени и малейших движений человеческой души — все это требует от нас мужества, честности, умения идти до конца вместе с героем и вместе со зрителем.

А иначе зачем то, что мы делаем?

Виктор АВДЮШКО. СЕРЬЕЗНОСТЬ

Каждая удача рождает десятки вольных и невольных подражателей, каждая неудача или полуудача что-либо прибавляет к нашему кинематографическому опыту. Разные фильмы разных режиссеров связаны между собой не только потому, что идут на одних и тех же экранах, но и потому, что они так или иначе влияют друг на друга. Но если провести грубо черту между фильмами, то перед нами предстанет искусство двух родов, двух видов.

Одни кинематографисты приступают к работе для того, чтобы поставить перед собой, перед своими героями, перед зрителями вопрос: «Как жить?» Других же интересует более простая задача: сделать фильм, который отвечал бы на вопрос: «Как быть в предлагаемых обстоятельствах?» То есть как поступить в такой-то и такой-то ситуации? Что делать, если тебя не приняли в институт? Или если у тебя на работе бюрократ-начальник? Как быть, если тебя не устраивает семейная жизнь?

С разной долей таланта и мастерства пытается ответить целый ряд фильмов на эти и другие вопросы. Что же, польза таких произведений несомненна — не только потому, что кто-то из зрителей, возможно, учтет советы, преподанные с экрана, но и потому, что подобные фильмы (при наличии, конечно, определенного уровня мастерства у их создателей) могут дать верную картину нашей действительности.

Однако искусство потеряло бы свой смысл, если бы постоянно не пыталось ответить на более важный, более существенный вопрос, который всегда будет тревожить человека: как жить, чтобы в полной мере чувствовать за все свою личную ответственность.

Именно такой постановкой проблемы дорог мне фильм М. Хуциева «Мне двадцать лет». И это же интересует меня в героях «Войны и мира». Как жить? В том, как сегодня задают себе люди этот вопрос и как они на него отвечают, проявляется характер времени. Хочется, чтобы чаще приходили фильмы,

способные стать собеседником зрителя в этом очень важном для него разговоре.

Если бы меня спросили, чего ты прежде всего ждешь от нашего киноискусства, я бы ответил: серьезности. Серьезности — значит глубины чувства, мысли, идеи. Поверхностность, пожалуй, главная наша беда. И об этом необходимо сказать открыто — ведь не для того же мы созываем съезд, чтобы хвалить друг друга или обсуждать отдельные неудачи.

Привычка скользить по поверхности выработала даже особый тип сюжета. Берется герой, который по роду своей профессии вынужден встречаться с разными людьми, бывать в разных домах—как в грузинской картине «День последний, день первый», где герои — начинающий и старый почтальоны—разносят по домам корреспонденцию, а их встречи с разными людьми и составляют повествование. Не хочу сказать худого слова про этот фильм, тем более что там великолепно играл С. Закарнадзе. Но сколько подобных, похожих, повторяющих этот фильм картин появилось на наших экранах в последние годы! «Ключи от неба», «Сумка, полная сердец», «Все для вас» — мимоходом, скользя по жизни, рассказывают они о разных людях и разных событиях. «Я шофер, а я почтальон, а я из бюро добрых услуг, бываю в разных домах, слушаю разные интересные разговоры, а завтра я могу стать кондуктором или проводником и, переходя из купе в купе, тоже буду знакомиться с разными людьми — историй хватит не на один сценарий. Если надо кому-нибудь помочь — помогу, если встречу плохого человека — не стерплю, все ему выскажу, порадуюсь чьей-то радости, посочувствую чьему-то горю» — вот монолог типичного киногероя последних лет.

Что ж, шофер такси или кондуктор действительно за день может наслушаться и насмотреться разного, составить интересные наблюдения о пассажирах, но вряд ли их представления о людях будут глубоки и исчерпывающи. Конечно, и такие фильмы имеют право на существование. Но отчего их стало так много? Отчего так соблазняет разных кинематографистов именно такой способ рассказа о жизни? Оттого, что он прост? Можно рассказать немножко о том и немножко о сем, противопоставить плохому — хорошее, грустному — веселое и устами главного героя подвести итог. Но ведь даже активно вмешиваясь в происходящее, кому-то помогая, а кого-то осуждая, такой герой остается лишь наблюдателем. Он где-то возле жизни, возле проблемы, он именно вмешивается, а не живет. А зритель, как мне кажется, стосковался именно по герою действенному, мыслящему, а не комментирующему. Пусть этот человек будет кем угодно — шофером, рабочим, физиком, но он не должен скользить по жизни, ограничивая свое участие в ней лишь функциями доброго советчика. Нет, герой должен сам жить на экране, мучиться, искать — вот задача современного кинематографа.

Разумеется, скольжение по поверхности не является лишь привилегией героев, переезжающих с места на место, и фильмов, составленных из случайных наблюдений. Поверхностность — это беда многих других работ, перечислять которые нет надобности, да и возможности тоже, если ценить площадь печатного листа. Страшно не то, что картины эти неудачны и ничего не могут добавить к нашему знанию о жизни, страшна ничтожность задач, которые с самого начала ставили перед собой их авторы. Погрозить пальчиком плохим людям, похвалить хороших — вот и вся цель. А искусство не должно грозить пальчиком, не должно снисходительно похваливать, его задача — думать, искать.

В последнее время мы часто говорим: актер должен быть автором своей роли. Верно. Но порой актер старается быть и режиссером и автором роли, а вот режиссер, к сожалению, режиссером быть не хочет. Он сам толком не знает, какого актера ему нужно снимать и что ему от этого актера надо. И начинается... Я как актер точно знаю — есть мелочи, детали, которые каждый из нас может и подсмотреть в жизни, и придумать, и обыграть. Работа над ролью — это постоянный поиск. Но есть вещи, которые могут исходить только от режиссера: настроение эпизода, ритм диалога, общая атмосфера. Если режиссер, приходя на съемочную площадку, не представляет всего этого, то эпизод выйдет пустым, какие бы актеры в нем ни снимались.

В последнее время мне везло. Снимаясь в «Обыкновенном чуде», я чувствовал, как Эраст Гарин помогает актерам найти ритм, содержание роли. Удивлял меня мужественностью в отношении к материалу и Владимир Венгеров, с которым мне довелось встретиться в фильме «Рабочий поселок».

Он никогда не относится к съемкам с настроением «как-нибудь сойдет», и это ко многому обязывает и актеров. Я думаю, что если режиссеры будут настоящими режиссерами своих фильмов, то и актеры смогут действительно быть авторами своих ролей. Чем ярче личность режиссера, тем полнее и интереснее раскрывается в фильме актер. Если же в течение года не было ярких, интересных актерских работ — значит посредственной, серой была и режиссура.

Все это и связано с серьезностью, о которой я говорил выше. Мы как-то в последнее время слишком уж стали искать легких путей в искусстве. А ведь творчество во все времена считалось еще и подвигом. Пусть же нам будет не только легко. Пусть нам будет и трудно. Без этого нет творчества.

Лев АРНШТАМ. О НАШЕМ РЕМЕСЛЕ

Итак, съезд советских кинематографистов приближается. В искусстве торжественных дат не должно быть и не может быть. Для истинного художника каждый день его жизни — веха. Каждый день отчитывается он перед собственной совестью и перед людьми, для которых и во имя которых занимается он своим делом. И дело это никак не уложишь в поквартальные схемы отчетов. Более того, значительные произведения искусства не обязательно возникают даже и к самым торжественным датам. Это не именинный пирог.

Дата нашего съезда — рабочая дата.

И радостные кличи так же, как и подгонка тех или иных явлений в кино к сроку его открытия, по меньшей мере неуместны. Радости и горести, заботы и огорчения, достижения и слабости не станут для нас иными, даже если мы выберем на съезде самое представительное и самое справедливое правление Союза.

Процессы, глубоко затронувшие искусство кино, отражают глубинные изменения всей жизни нашей страны. Они общие для всех отрядов работников культуры.

Мы много говорим и пишем о молодых силах, появившихся в кинематографе за последние годы. Но ведь это о м о л о ж е н и е нашего искусства — теперь непрерывный и естественный процесс. Каждый год (я верю в это!) будут появляться новые и интересные художники, жаждущие сказать свое слово. Процесс непрерывного омоложения нашего искусства — лишь малая часть подобного ему процесса, происходящего во всех областях нашей жизни.

Каждый год приносит нам большие радости и, увы, немалые огорчения. Радость — появление подлинно значительных произведений большого кинематографа. Нет нужды перечислять эти произведения. Они всем хорошо известны. Полотна эпические, написанные большими кистями, и полотна интимно-камерные, написанные малыми кистями, они, хотя и по-разному, доставили немало удовольствия и пищи для размышлений зрителям. Впрочем, ныне это слово «зритель» — слово устаревшее и ни в коей мере не отражающее истинные отношения между художником и теми, для кого он творит. Те давно уже не просто «зрители» — они соучастники нашего общего дела — строительства новой культуры. Соучастники активные, требовательные, жадные.

Слово же «зритель» вполне архаично, и оно исчезнет так же, как совершенно уже исчезло слово-понятие «публика». И зрители и публика—это как бы со стороны глядящие на нечто им предложенное. Таких «глядящих со стороны» почти не осталось в нашей стране.

Итак, радости наши — это появление больших произведений киноискусства. Но мы делаем больше ста художественных кинокартин в год. И надо быть честными — мы не можем ждать и надеяться на то, что все эти картины (даже если мы очень поднатужимся!) будут выдающимися произведениями искусства. Выдающиеся произведения во всех родах искусства — р е д к о с т ь. Они появляются как результат работы всех отрядов тружеников искусства, подготавливающих их появление каждодневным и подчас рядовым трудом своим.

Не только г е н и и, но и б о л ь ш и е т а л а н т ы единичны.

Ни одна литература не знала такого времени, когда за о д и н год были бы выданы «на-гора» сто выдающихся романов, повестей или рассказов.

Каждая же кинокартина — это роман, повесть или рассказ. И было бы наивно рассчитывать на появление ста или более выдающихся кинокартин в год.

Но люди ходят в кинотеатры и не дожидаясь появления выдающихся кинокартин. В среднем каждый человек в нашей стране посещает кинотеатр не менее одного раза в неделю. А если мы вспомним, что по телевизионной сети у нас можно рано или поздно увидеть почти каждую выходящую на экран кинокартину, то можно считать, что все наши картины тем или иным способом бывают просмотрены огромным большинством населения страны. И здесь наши главные огорчения!

Средний уровень общего потока кинопродукции еще очень невысок. Между тем именно средний уровень — показатель общего состояния культуры нашей работы. Мы почти не делаем кинокартин, лишенных мысли. Каждая даже мало удачная картина пытается, как правило, ответить на тот или иной вопрос, заданный самой жизнью. Но низкий уровень художественности подчас дискредитирует самые важные проблемы, поставленные или хотя бы затронутые в наших кинокартинах.

Отчего это происходит? Это происходит от давнего пренебрежения к ремеслу. Про плохие кинокартины принято говорить, что они ремесленные. Но это оскорбительно для высокого понятия «ремесло». Если бы не было десятков безвестных художников-ремесленников итальянского Возрождения, не было бы и великих взлетов его. Эти художники знали свое ремесло и растили его, любовно украшая жизнь современников. И теперь мы любуемся в музеях их незаменимыми работами, любуемся и радуемся совершенству их ремесла.

Пушкинское «ремесло поставил я подножием искусству. Я сделался ремесленник...» ничуть не унижает Сальери. Трагедия начинается с умерщвления во имя математики ремесла, живого тока искусства. «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп...»

Гений Моцарт высоко ценил ремесленника Сальери и сам был первоклассным ремесленником цеха музыки.

Ремесло кинематографа у нас все еще на невысоком уровне.

Неумелы по ремеслу сценарии, неумелы и неуклюжи по ремеслу и средняя режиссерская работа и актерское исполнение. Пожалуй, благополучнее всего обстоит дело с операторским ремеслом, и недаром столько наших операторов, наблюдая вплотную за режиссерским дилетантизмом, стремятся сами стать режиссерами. «Чем я хуже режиссера имярек?» И действительно, «чем хуже»?

Союз кинематографистов не может родить гениев, но он может и должен заняться повышением уровня ремесла. Кинематограф судят не только по высоким пикам. В первую очередь его судят по общему среднему уровню каждодневной работы. Это надо помнить.

Мне представляется, что повышение художественного уровня так называемых средних кинокартин — первоочередная задача советских кинематографистов.

...Второй вопрос, который очень волнует меня и не может не волновать всех кинематографистов, вопрос, неотделимый от предыдущего,— это отношения между кинематографией и телевидением.

Кинематограф во всем мире теряет «зрителя-публику». В конкуренции с телевидением не стоит надеяться на техническое несовершенство последнего. Экран телевизоров становится все больших размеров. Скоро телевидение обретет цвет. Я убежден, что телевизоры станут в надлежащее время и широкоэкранными и широкоформатными. В условиях капиталистической конкуренции понятна гонка за некоторыми техническими новшествами в кинематографе. Капиталист-фирмач, не думая о будущем, норовит урвать именно сегодня, хоть и ненадолго, всю возможную прибыль. Но почему мы, советские художники, находимся также в скрытой, а иногда и открытой войне с наступающим нам на пятки телевидением? Ведь мы не подчинены законам капиталистической конкуренции!

И широта охвата, которую дает нам телевидение, должна только радовать нас. Телевидение — невиданно мощный проводник культуры, как же нам не радоваться этому?!

Нам не только по пути с телевидением, но оно, телевидение, делает одно с нами общее дело!

Будущее кинематографа представляется мне так: должны быть созданы по всей стране большие и высококультурно организованные кинотеатры. В эти кинотеатры будут приходить на целый вечер. Оголтелая гонка сеансов и план по «посадочным местам» отпадут,

как нелепый пережиток. Потребность в коллективном общении с искусством никогда не исчезнет, но исчезнут «кинозабегаловки». Программа кинотеатров будущего должна стать разнообразной. Время (три-четыре часа), проведенное в кинотеатре, должно стать таким же праздничным, как празднично оно ныне при посещении театра (конечно, если в нем не показывают скучного спектакля!).

...Но все это дело будущего. Может быть, возникнут и иные формы «сосуществования» кино и телевидения. Сейчас всего не предугадаешь!

Одно для меня ясно: никакими искусственными способами, никакими экономическими или ведомственными рогатками не удастся задержать наступления телевидения. Только еще начавшись, это наступление будет развиваться все стремительнее и все победоноснее.

Нам, кинематографистам, не следует брести по его обочине. Оно должно стать нашим общим наступлением во имя великой культуры нового общества, скромными строителями которого мы с вами являемся.

Юрий ЕГОРОВ. ШАГ МОЛОДОСТИ

В искусстве особенно трудны первые шаги. Но в течение последнего времени дебюты, вторые и третьи работы начинающих режиссеров заняли больше половины всей программы выпуска фильмов.

Я говорю об этом не для того, чтобы победно прогреметь в трубы — и успокоиться. Картины молодых режиссеров-постановщиков в известной мере служат показателями определенных процессов, характерных для сегодняшнего кинематографа, стремящегося утвердить иной, высокий художественный уровень.

Мне кажется, это результат того, что с созданием Союза кинематографистов постепенно возникла атмосфера личной ответственности всех — и художников и производственников — за дело и работу каждого. Возникла атмосфера взаимной поддержки и заинтересованности.

В суете будничных дел, в разговорах на пленумах и конференциях, к которым мы поначалу относились порой несколько иронически, родилось внимание к молодым и чувство ответственности за их судьбу.

И то, что на многих студиях к руководству объединениями пришли молодые художники, и то, что в последнее время утверждением молодых на первые постановки занялся непосредственно Комитет по кинематографии — все это звенья одной цепи, явления одного порядка. А ведь за год, в течение которого было утверждено на первые постановки немало дебютантов, отпали многие кандидатуры посредственных режиссеров, ранее из года в год по традиции, а точнее, в силу инерции, получавших право на постановку очередного фильма...

Но не будем забывать, всякое движение вперед диалектично, противоречиво. Противоречия возникают между устремлениями молодых режиссеров и некоторыми производственными регламентациями. Оговорюсь: к работам молодых я отношу не только дипломы и дебюты (при постановке которых, кстати, режиссеры имеют некоторые льготы), но и вторую и третью постановки — ибо лишь по нескольким фильмам можем мы обоснованно судить о пути режиссера. Каковы же трудности? Прежде всего — процесс прохождения заявок молодых через худсоветы и редколлегии самих студий. Эти заявки часто встречают возражения, ибо бывают не поняты по той простой причине, что они новы, нестандартны, а сами их творцы молоды и не умеют популярно расшифровать то, что намерены сделать в фильме. И действительно, это очень трудно — рассказать словами и показать на пальцах то, что будет на экране. Есть, конечно, единственный выход из этого положения — доверие. Доверие и еще раз доверие.

Случается, что материалы молодых при обсуждении на студиях вызывают недоумение и возражения. Это объясняется чаще всего тем, что в их фильмах бывают неожиданные решения, изобразительные средства, к которым еще не успели привыкнуть. Надо помогать и студиям и режиссерам отделить истинное новаторство от модничания.

Все чаще думаешь, особенно сталкиваясь с такими фактами, как выдвижение большой

группы талантливой молодежи в Грузии,— что дело не столько в организационных мероприятиях, сколько просто в людях. И развивают, и стимулируют, и тормозят искусство люди. Но за 20 лет пребывания в кинематографе я, должен признаться, несколько излечился от идиллических настроений.

Прежде всего поэтому хотелось бы вместе со всеми, кто любит наше трудное дело, продумать такую систему организационных мероприятий, которая помогала бы всему талантливому и тормозила бы все посредственное. Хочется, во-первых, чтобы знающие и понимающие искусство люди, которые дают путевку в жизнь будущему произведению, руководствуясь этой системой, встретили серьезную поддержку. Во-вторых, я мечтаю о том, чтобы эта система стала почти непреодолимым препятствием (хотя в абсолютно непреодолимые препятствия я, честно говоря, не верю) для тех, кто недостаточно чуток к настоящему искусству и мешает ему открывать новые горизонты.

Комитет по кинематографии серьезно занимается проблемами, связанными с судьбами молодых. Доказательство тому — меры, уже проведенные в жизнь: централизованное планирование с обязательным размещением на производстве — по всем студиям страны — работ молодых, досрочная тарификация начинающих режиссеров, удачно зарекомендовавших себя. Однако добавлю: поддерживая справедливые жалобы молодых кинематографистов по поводу того, что часто им на студиях не дают возможности реализовать полностью их замыслы, я считаю столь же верной и критику студий в адрес молодых за отсутствие строгой производственно-творческой самодисциплины. Порой встречаемся мы и с потребительским отношением к студии, а ведь она, между прочим, действует в соответствии с определенными сроками, лимитами и т. д. Так что не стоит забывать о взаимности обязательств.

Естественно, мы стремимся к тому, чтобы наши фильмы были прежде всего талантливыми. Но бороться с серостью, посредственностью, бездарностью можно только делом — выдвигая таланты, ибо природа не терпит пустоты. И коль скоро место в производстве не занято способным человеком, его немедленно занимает менее способный, подчас и вообще не имеющий права на принадлежность к искусству.

Мысль эта далеко не новая, но я надеюсь, что если ее чаще вспоминать, из отвлеченного рассуждения она станет конкретным руководством к действию.

Шакен АЙМАНОВ.

ОБРАЩАЯСЬ К ДРУЗЬЯМ

Недавно я закончил фильм «Безбородый обманщик». При работе над этой картиной, посвященной герою казахского фольклора, мне не раз приходилось задумываться над вопросами национального искусства, национальной формы, над проблемами соотношения в нашем искусстве национального и интернационального. Этими заметками ни в коей мере не претендую на исчерпывающее решение столь сложных вопросов, это всего-навсего заметки практика, но мне кажется, что наше искусствоведение не может и не должно обходить вопросы своеобразия национального кино. Они должны быть обсуждены и на учредительном съезде нашего многонационального Союза кинороботников.

В составе кинематографических делегаций мне не раз приходилось бывать за границей. И вот что бросается в глаза. Никто не видит там в Герасимове и Ромме, Абуладзе и Параджанове, Ярматове и Жалакявичюсе представителей только русской, грузинской, украинской, узбекской и литовской кинематографий. Нет, прежде всего мы — посланцы одного, советского киноискусства. И это не случайно. Фильмы, созданные в разных республиках, действительно объединяет общность мировоззрения их создателей. Эти произведения с единых марксистско-ленинских позиций рассматривают явления жизни, общества, вдохновляются одной общей целью...

Так, может, действительно нет и не может быть у нас в стране своеобразного национального киноискусства, а есть одно—советское? Тем более что студии, работающие в союзных республиках, выпускают фильмы не только для населения своей республики, а для зрителей всего Советского Союза, для мирового экрана.

Попробуем разобраться.

В искусстве главным был и остается духовный мир людей, их страсти, их характеры. Важнейшей задачей киноискусства является прежде всего создание глубоких и запоминающихся характеров, в которых нашли бы отражение черты нашего времени. Однако на этом пути нас подстерегает серьезная опасность. Во многих фильмах, в том числе и наших, казахских, стремление к созданию типического характера нередко оборачивается унылой прямолинейной схемой.

Вспомните целую серию «положительных русских персонажей», которые в трудную для героя минуту появлялись в наших казахских фильмах. По мысли авторов, они должны были выразить идею помощи великого русского народа казахам, но будучи не живыми людьми, а абстрактными схемами, подобные персонажи ничего не давали ни уму, ни сердцу зрителя.

Когда мы думаем о действительно типичном для своего времени, но и глубоко индивидуальном герое наших фильмов, нам нельзя забывать о его национальном характере.

И тогда все встает на место. Тогда становится понятной необходимость и смысл существования национальных кинематографий: внести свой вклад в общую сокровищницу советского кино глубоким, ярким, талантливым показом жизни своего народа, его пути к тем общим целям, к которым дружно идут все народы многонационального Советского Союза. Решить эту задачу мы можем только через раскрытие национального характера героев наших произведений, видя этот характер не статичным, а в его действительном развитии.

Национальные черты проявляются и в речи людей, в их поведении, в характере мышления, в выражении чувств и тем самым в характере событий, в их атмосфере.

Пожалуй, национальный характер определяет прежде всего национальную форму произведений.

Показательно, что глубокие, яркие произведения национальных культур оказываются родными и близкими всем народам. Глубоко национальные писатели, такие, как Пушкин и Гоголь, Шекспир и Диккенс, Мольер и Бальзак, Гете и Гейне, Толстой и Достоевский, стали гордостью всего человечества.

Так подлинно национальный роман «Абай» нашего незабвенного Мухтара Ауэзова открыл десяткам миллионов благодарных читателей в нашей стране и далеко за ее пределами своеобразный мир казахских степей...

Примером того, как одна сюжетная ситуация, но раскрытая в каждом случае на разном материале, в разных типических обстоятельствах, с разными национальными характерами, позволяет создать целый ряд прекрасных творений человеческого гения, могут служить такие произведения, как «Ромео и Джульетта», «Тахир и Зухра», «Козы-Корпеш и Баян-Слу». В первом из этих произведений — английском — рассказ о трагической судьбе двух влюбленных разворачивается в условиях средневековой Европы, в другом — узбекском — в средневековом городе Востока, в третьем — казахском — в кочевом казахском роде.

Я привел эти примеры, число которых можно легко умножить, чтобы показать, что подлинно интернациональными, общечеловеческими могут стать произведения, в которых талантливо и правдиво раскрываются национальный характер, быт, социальные условия народной жизни.

Мы призваны в наших фильмах показать национальный характер во всех его гранях, существенно изменившимся и меняющимся в результате того, что в интернациональной семье советских народов происходит взаимное обогащение национальных культур, сближаются традиции, привычки, быт.

Однако при решении этой задачи в фильмах нашей студии, создаваемых на современном материале, подчас допускаются две характерные ошибки.

Первая — когда создатели фильма не учитывают, что сближение наций является длительным, еще далеко не завершившимся процессом. Их авторы, наивно забегая вперед, уже сегодня отмахиваются от раскрытия национальных черт характеров своих героев, считая, что инженер-казах сегодня, мол, ничем не отличается от инженера-русского. А это ведет к поверхностному раскрытию образов, героев и в конце концов — к недостоверности произведения.

Другая ошибка связана с тем, что авторы фильмов искусственно вырывают своих героев из той многонациональной среды, в которой они фактически живут сегодня. Подобные «эксперименты» ничего, кроме вреда, нашему кинематографу принести не могут. Пойти против правды жизни — значит заранее обречь себя на неудачу.

Мы искренне, глубоко любим свой народ, но мы от всего сердца желаем счастья всем людям и в дружной семье народов Советского Союза боремся за общее счастье. В лучших наших фильмах, посвященных современности, рядом с героями-казахами действуют русские, украинцы и представители других народов. В создании ярких, полнокровных образов представителей народов нашей страны мы видим свою большую и почетную задачу, свой интернациональный долг.

Мастера кино, театра, литературы всех союзных республик иногда с бо́льшим успехом, иногда с меньшим отражают в своих произведениях тему дружбы народов.

Однако молодым кинематографистам из национальных республик довольно трудно одним решать эту важную тему. Мне кажется, что и для мастеров кино Москвы и Ленинграда эта тема должна быть столь же важна и первостепенна, как важна и первостепенна она для нас.

Пользуясь тем, что я выступаю на страницах всесоюзного журнала, я считаю необходимым высказать по этому вопросу свои замечания в адрес ведущих мастеров наших центральных студий.

В нынешнем году отмечалось 20-летие Победы. Ратные подвиги многих воинов-казахов покрыли их имена неувядаемой славой. Я напомню хотя бы бессмертный подвиг 28-ми героев-панфиловцев под Москвой, имена Алии Молдагуловой и Маншук Маметовой — первых женщин Востока, удостоенных звания Героя Советского Союза.

Или обратимся к целинной эпопее. Разве там, где строились новые совхозы, не кочевали веками казахи-скотоводы? Разве местное население не встречало самым радушным образом молодежь, приехавшую из других мест по зову партии в Казахстан? Разве в деле освоения целины казахи оказались в роли посторонних наблюдателей?

А какое отражение это получило в кино?

У меня создается впечатление, что мастера кино Москвы и Ленинграда считают, что эта интернациональная миссия к ним не относится.

В годы войны «Мосфильм» и «Ленфильм» работали в Алма-Ате. До сих пор и в частных беседах и в публичных выступлениях многие мастера кино тепло вспоминают прием, который был им здесь оказан в те трудные годы.

Но почему даже в таких прославленных фильмах, как «Тарас Шевченко» и «Сорок первый», образы казахов, их быт показаны довольно беспомощно и приблизительно?

В многочисленных фильмах об Отечественной войне вообще и о битве под Москвой, в частности, нет ни одного эпизода (я уж не говорю о большой роли), где бы действовал казах—офицер или солдат.

Исключение — фильм «Двое в степи». В сценарии этого фильма была большая и интересная роль воина-казаха. Многие отличные казахские актеры претендовали на исполнение этой роли. Но режиссер предпочел им вообще не актера. Правомерно ли это? Мне кажется, что в результате пострадал фильм.

По фильмам «Это начиналось так...», «Первый эшелон», «Горизонт» можно представить, что целинные земли находились на необитаемом острове, а если вдруг и появится в кадре представитель коренного населения, то выглядит он в этих фильмах, как «экзотический» привесок.

Во многих картинах центральных студий довольно часто можно встретить представителей разных народов страны. Но как они выглядят на экране? Если это узбек — то он обязательно в полосатом халате и тюбетейке, если грузин или армянин — то обязательны усики и кавказский акцент. На этом национальное своеобразие персонажей (как правило, эпизодических) исчерпывается.

Невнимание к национальным кинематографиям проявляется и в работе нашего Союза. Так, после осмотра Московской выставки, посвященной 40-летию советского кино, я с обидой спрашивал в президиуме Союза: почему на этой выставке почти совсем обойдены работы кинематографистов республиканских студий?

А ведь не секрет, что в союзных республиках созданы замечательные фильмы, хорошо принятые зрителями. В республиках много крупных актеров, являющихся гордостью социалистического искусства—может быть, для них следовало бы специально писать роли в тех фильмах, которые ставят мастера русского кинематографа? Думаю, что успех Серго Закариадзе на IV Международном кинофестивале в Москве призывает к этому.

Поймите, дорогие друзья, я далек от мысли о пренебрежительном отношении мастеров русского кино к другим народам. Но я хочу еще раз напомнить о важности темы дружбы народов, об интернациональных задачах нашего искусства.

Что мешает студиям?

В № 8 нашего журнала за этот год началось обсуждение проблем производства документального и научного фильма. Приглашенные в редакцию представители различных творческих профессий — Л. Кристи, Г. Фрадкин, В. Микоша — внесли ряд практических предложений, реализация которых способна, по их мнению, улучшить работу студий.

Продолжаем начатый разговор.

Владимир ШНЕЙДЕРОВ:

Наше научное кино и кино документальное должны развиваться быстрее и успешнее. На IV Международном кинофестивале, проходившем недавно в Москве, мы не представили ни одного научного фильма, документальные же стояли далеко не на высоком уровне.

К сожалению, мы сильно отстали в области кинотехники. Научное кино не имеет достаточно развитой системы специальных видов съемок: современной мультипликации, лабораторий обработки пленки, макетных мастерских и т. п. Документальная кинематография все еще не оснащена портативными съемочными и звукозаписывающими аппаратами. Камеры, которыми снимают сейчас хроникеры, грохочут, почти как мотоциклы, вызывая к себе самое активное внимание снимающихся.

Наши студии часто испытывают священный трепет перед формальным «выполнением плана» и нередко выполняют его за счет слабых, серых, неинтересно сделанных картин.

Сейчас судьбы нашего научного и документального кино у многих его деятелей рождают серьезное беспокойство. Все понимают, что так продолжаться не может. Надо перестраиваться и не отставать от жизни, надо уступать дорогу людям, которые смогут осуществить эту перестройку организационно и творчески.

Что же стоит преградой на пути дальнейшего развития научного и документального кино, что мешает развернуться, набрать силу, показать себя во всеоружии?

Главное, мне кажется,— в недостатках системы кинопроизводства, стимулирующей борьбу не за качество, за честь творческой и студийной марки, а за постановочные и т. п.

Производство оторвано от проката. Студия «продает» фильм Главкинопрокату и тут же забывает о его существовании. Есть режиссеры, которым безразлично, как пройдут их картины. Есть, конечно, отдельные мастера, которых знает народ, которые беспокоятся за продвижение своих картин, организуют встречи со зрителями. Другие штампуют бесчисленные картины — рекламные, учебные, обзорные, отчетно-ведомственные и т. п. Хотят ли они так работать? Не все. Есть такие, которые хотели бы создавать произведения, достойные нашего зрителя. Но большинство не знает, как преодолеть производственные трудности.

В документальном кино, мне кажется, надо произвести резкое разграничение на информацию и публицистику. Информацию — хронику текущих событий — надо передать телевидению. Сейчас телевизионная информация выходит много раньше, чем кинематографическая. Хроникальное кино с его киножурналами и спецвыпусками теперь, как говорится, после драки кулаками машет, повторяя то, что все уже видели по телевидению. В документальном кино должна остаться только публицистика. Оно должно выпускать интересные фильмы, рассчитанные не на «спецэкран», а на самый широкий прокат.

В научном кино следует решительно разграничить и организационно разделить производство собственно научно-популярных фильмов от псевдонаучных игровых, учебных и заказных.

Надо отменить существующую систему выплаты постановочных с их категориями, установить творческим работникам единовременные высокие премии за качество выпущенных фильмов. Сейчас ни для кого не секрет, что менее хлопотно и более материально выгодно сделать два фильма по второй категории, чем один по первой.

Предложение, внесенное рядом кинематографистов, о переводе режиссеров и других специалистов на договорную систему мало что, на мой взгляд, изменит. Ведь и сейчас директор студии имеет право дисквалифицировать слабого режиссера, понизить его в категории, перевести в ассистенты и т. п. Все дело в том, что у директоров не хватает воли, не хватает гражданского мужества бороться с жалобами, склокой, конфликтами. Перевод на договорную систему не уберет со студии «коммерческих», «производственно-выгодных» режиссеров, обеспечивающих выпуск продукции «по валу». Договорная система сведет на нет всю кадровую политику, создаст блестящие условия для произвола дирекции.

Я лично вижу выход из создавшегося положения в другом. Качественному росту кинопродукции, по моему мнению, мешает «гигантизм» в организационных формах. «Моснаучфильм» выпускает в год сто с лишним фильмов (больших и маленьких). ЦСДФ примерно столько же. Ну разве найдется директор или состоящий при нем Художественный совет, которые способны оказать влияние на всю эту продукцию? Конечно, практически это невозможно. Не следует ли разбить студии на творческие коллективы, отделить технику, производственное обслуживание от творческого процесса, оставить на студиях только техническую базу: лаборатории, трюковую и макетную технику, звукозапись-озвучание, павильоны и т. п.

Пусть существуют и самостоятельно работают связанные со студиями творческие коллективы, специализирующиеся в разных областях науки и публицистики.

Надо организовать институт высококвалифицированных творческих работников, имеющих большой опыт и способных руководить новыми кадрами. Разве не хватит сил у А. Згуриди руководить своей «творчески-производственной студией», которая пользовалась бы услугами цехов тех кинопредприятий, которые могут ее лучше обслужить? Почему бы не дать такие же условия и тому объединению по производству географических фильмов, которым занимаюсь я?

При создании внутренне спаянных коллективов плохо бы стало всем халтурщикам — их никуда бы не брали. Им пришлось бы перестраиваться, работать по-иному. Или уходить из кинематографии. Сплочение таких коллективов привело бы к законному соревнованию между ними, к борьбе за качество, к попытке решать вопросы и творческие и организационные оригинально, свежо, по-новому.

Такая система заставила бы перестроиться и обслуживающие цехи предприятий, которые целиком зависели бы от качества выполняемой ими работы, заставила бы наших художников, макетчиков, комбинаторов либо подтянуться, либо уступить место другим, работающим лучше, умнее, талантливее.

В связи с этим следует заострить вопрос и о нормативах в творческом труде. Надо помочь нашему мастеру-кинематографисту в процессах чисто творческих, не связанных с наймом павильона или другими нормируемыми услугами. Надо облегчить работу над фильмом на всех этапах, дружески помогая мастерам и начинающим кинематографистам. В резвом стремлении все «нормализовать» плановики и производственные чиновники в научном и документальном кино свели процесс подготовки и выпуска фильма к минимуму. Два дня — на монтаж части, день — на озвучание (смена — на оркестр, смена — на диктора и прочее), неделя на подготовку и т. п. приводят к технологии «колбасного» производства. Режиссер-«профессионал» перестал в ряде случаев разрабатывать квалифицированный режиссерско-постановочный сценарий, ограничиваясь формальной «раскадровкой» для планового отдела. Работа с композитором, звукооператором не ведется вовсе. Нередко вместо композитора выступает бездумный звукооформитель, который «набирает» звучания из фонотеки, пуская под «Чайковского» водолазов и хирургов, скотоводов и лыжников.

Что такое режиссерская экспликация, начисто забыто. Никто ее не разрабатывает, никто ее не защищает, никому она не нужна. Процесс производства фильма начинается «на глазок». У мастеров высокой квалификации иногда все проходит хорошо, у менее талантливых людей получается чаще всего плохо.

Надо решительно пересмотреть плановые сроки создания фильмов, дав режиссерам нужное время на подготовку, монтаж и сдачу. Может быть, стоит, стимулируя более сжатые сроки, платить зарплату аккордно, за производственный период — подготовка, съемка, монтаж и сдача,— представив возможность людям работать в периоде подготовки и сдачи столько, сколько требуется для обеспечения качества, но не за счет государства, а за свой счет. Не сумел уложиться в срок, живи скромнее, но качество давай высокое.

И, конечно, надо исключить запуск фильма без тщательной подготовки и без четкой творческой режиссерской экспликации, с продуманными решениями в области изображения, звука, монтажа, выявления содержания и определения формы.

Несколько слов о форме. Там, где форма определяется содержанием, даже при всей ее остроте и оригинальности, не может быть формализма. Изобразительный ряд, титры, шумы, речь, музыка, специальные виды съемки, картографические материалы, макеты, комбинированные съемки, мультвставки и прочее — все это элементы, от гармонического слияния которых возникают стиль и форма произведения, его отточенность, чистота, воздействие.

Чем часто отличаются зарубежные научные и документальные фильмы от наших? По содержанию, по логике мышления, по доказательности, по глубине постановки вопроса, по «научности» мы чаще всего впереди. И наши друзья и наши враги это признают и готовы отдать нам пальму первенства. Но в области мастерства, формы, в области подачи материала мы часто уступаем. Конечно, разговор идет о лучших зарубежных фильмах, а не о бездарном ширпотребе, который удивляет только высоким качеством пленки и лабораторной обработки даже в любительских 16- и 8-*мм* фильмах.

Запрещает ли нам кто-нибудь искать форму, обострять ее, делать более «современной», менее типовой, менее стандартной? Нет. Наоборот. Но мы сами не можем преодолеть в себе старую инерцию, воспитанную годами прошлых «утвержденных» стандартов, топчемся на месте, не ищем.

Это очень трудно, но надо всеми способами вывести творческих работников из состояния застоя мысли, поощрять «игру ума», поиск, новаторство.

Перестройке очень мешает и «всеядность» режиссера научного кино. На студии «Моснаучфильм» подавляющее большинство режиссеров не имеют своего творческого лица. Они просто «режиссеры», просто специалисты по изготовлению фильмов. Сегодня биология, завтра — математика, послезавтра — техническая пропаганда, еще через день — искусствоведение. Таким режиссерам все равно, что делать — они все производят холодными руками, не увлекаясь, не загораясь, не волнуясь.

Мастера научного и документального кино должны глубоко знать то, что снимают. Нельзя всецело надеяться на консультанта, надо самому проникать в глубину предмета, в его сущность, техническую, естественную и философскую. А для этого надо специализироваться, так, как специализировался, допустим, А. Згуриди в вопросах жизни животных, как стремимся специализироваться мы в области географии — кинопутешествий. Хроникеры это тоже хорошо знают. Для репортажа нужен бывалый репортер, смелый и оперативный, для публицистики — вдумчивый публицист, острый и четкий в своих формулировках и обобщениях.

Сейчас мы кое-что снимаем скрытой камерой, которую французы и американцы считают «открытой» ими в недавнее, послевоенное время. А ведь мы работали ею еще в 1925 году, знаю это по собственному опыту, так как снимал автоматом «Кинамо» Эрнемана в фильме «Великий перелет» из укрытия, из корзины и т. д. Но мы не конструируем сейчас надлежащей звуковой портативной аппаратуры, не работаем, как Ликок в США, с микрофонами, прикалываемыми к галстуку. А все это необходимо, и без специальной кинотехники здесь не обойтись, как не обойтись кинопуте-

шественнику без умения ходить на лыжах, владеть навыками альпинизма, прыгать с парашютом, ездить верхом, плавать с аквалангом, готовить пищу на костре, жить в палатке.

Серьезную роль в перестройке научного и документального кино играет и проблема тематики. Ну кому, например, интересно смотреть фильм о сахалинских лесорубах? Чем они «сахалинские»? Снег и деревья такие же, как в Вологде и Кинешме, машины те же, мотопилы те же, ватники те же, даже лица те же. И так из года в год. Не может этого выдержать зритель.

В научном кино другое. Одно дело зритель в Университете культуры или в лектории. Там своя аудитория и свои интересы — туда приходят просвещаться. Для них надо делать фильмы обстоятельные, расширенно трактующие вопросы, программные. Научные проблемы надо подавать в увлекательной форме. Зритель сам должен приходить к выводам, неощутимо к ним подводиться авторами. А этого у нас нет. Учебное и пропагандистское кино у нас подгоняют под научно-популярное только по корыстным соображениям — за последнее платят больше. За каждое лучшее произведение в своей отрасли надо платить больше и не стимулировать включение в научно-популярные массовоэкранные тех фильмов, которые рассчитаны на специальную аудиторию.

Отсутствие актуальности, отсутствие нужного, волнующего содержания, отсутствие увлекательной, изящной, острой, оригинальной формы в наших научных фильмах, работа по «обтекаемым», проверенным стандартам, привычным для всех принимающих инстанций, — все это привело к выпуску вялой, малоинтересной продукции.

Леонид МАХНАЧ:

Меня весьма радует, что журнал «Искусство кино» решил предоставить свои страницы для серьезного разговора о состоянии документального и научного кино. Быть может, этот разговор если и не решит всех наших проблем, то хотя бы внесет некоторую ясность в отношения к ним со стороны людей, кровно заинтересованных в деле, которому служат.

Именно—«кровно заинтересованных», так как в последнее время о нашем искусстве с высоких трибун, как правило, говорили другие, говорили походя, предвзято и не очень квалифицированно.

Искусство документального кино все же, на мой взгляд, развивается, путь его — увы!— не усеян розами, но оно развивается и — тому свидетельство факты — имеет в своем активе ряд интересных, по-настоящему творческих произведений, иногда по достоинству и не оцененных.

И если мы говорим о том, как улучшить положение дел в документальном кино, то не для того, чтобы расписаться в собственной несостоятельности, а для того, чтобы найти наилучший способ активизации того творческого потенциала, который дремлет в недрах наших киностудий, чтобы не дать распространиться опасным болезням — равнодушию, успокоенности, творческой и интеллектуальной лени,—которые время от времени проявляются в нашей среде.

Болезни эти возникли не сами по себе. В них повинны не только мы сами, творческие работники, но и сильно устаревшие организационные и производственные условия, которые существуют на студии помимо нас.

На Центральной студии документальных фильмов — одной из самых крупных студий документального кино в мире — несколько лет назад были образованы производственно-творческие объединения.

С одной стороны, это было явлением прогрессивным, так как более конкретным стало художественное руководство, более целесообразным планирование и т. д.

Но не произошло еще качественных изменений в творческой деятельности студии. Не созданы условия, при которых рождалась бы атмосфера нетерпимости к бездарным, скороспелым изделиям, а ведь они прямо влияют на репутацию и студии и документального кино в целом.

Мало способствовали объединения — и это, по-моему, главное — выявлению творческой индивидуальности режиссеров и операторов, преодолению вопиющей подчас кустарщины в работе съемочных групп.

И если говорить честно и по большому счету, производственно-творческие объединения себя не оправдали, да и не могли оправдать, так как превратились в еще одну более или менее формальную инстанцию на пути фильма, да и то лишенную каких бы то ни было прав.

В конечном счете все дело в устаревшей системе кинопроизводства и в бесхозяйственном использовании творческих кадров.

И что примечательно: здесь нет чьей-то злой воли, а есть своеобразная боязнь лишиться хоть и неудобного, но привычного.

Мне кажется целесообразным и своевременным внести в систему работы студии (я имеют в виду ЦСДФ, но думаю, что в той или иной степени это может быть применено и к другим студиям) одно существенное изменение, которое повлечет за собой многие другие. Надо создать на студии под эгидой дирекции и главной редакции два жизнеспособных объединения: объединение, выпускающее всю кинохронику (киножурналы, спецвыпуски, событийные фильмы), и объединение, выпускающее тематические документальные фильмы. Эти объединения должны отличаться от существующих тем, что будут состоять лишь из художественного руководителя, директора и главного редактора с необходимым штатом персонала.

Все творческие работники (режиссеры, операторы и другие) будут привлекаться объединением по мере необходимости на договорных началах, при которых обе стороны (объединение и творческая группа) несут взаимную моральную и юридическую ответственность за выполнение государственного плана во всех составляющих его элементах. Такая взаимозависимость не может не вызвать более точной и ответственной работы производственных цехов, с одной стороны, и творческой группы — с другой. (В настоящее же время коэффициент полезного действия многих производственных и творческих работников студии весьма низок.)

В центре внимания творческого объединения окажется главное — фильм, его качество, стоимость, сроки производства, а не второстепенное, например необходимость занять чем-либо тех или иных работников, как это происходит до сих пор.

В нормативах, которые будут выработаны на новой студии, должен найти более четкое отражение принцип материальной заинтересованности. При этом должны учитываться результаты деятельности группы на всех этапах производства фильма. Следует предоставить большую самостоятельность объединениям в оперативных вопросах производства фильмов. Это, с одной стороны, разгрузило бы от «текучки» Госкомитет Совета Министров СССР по кинематографии, а с другой стороны, сократило бы путь фильма от студии до зрителя, усилило бы ответственность Художественного совета, который сейчас — увы!— является органом не столько решающим, сколько совещательным.

Пора создать студию нового типа, на которой не было бы места равнодушию и ремесленничеству.

«На людях» мы говорим о высоких материях, в меру умения и эрудиции теоретизируем и стыдливо обходим вопросы практического порядка, вопросы структуры производства, оплаты, по-видимому, считая их мелкими и достойными внимания лишь внутристудийных производственных совещаний. А между тем эти «мелкие» вопросы (которые, кстати говоря, в промышленности и сельском хозяйстве мелкими не считаются) являются для нас сейчас тормозом, а могут быть и должны стать мощным стимулятором нашей деятельности. Л. Кристи в своем выступлении в журнале «Искусство кино» (1965, № 8) не без горечи заметил, что хорошие фильмы появля-

ются у нас не как следствие укоренившихся в документальном кино порядков, а вопреки им.

Не пора ли лишить эту формулу права быть верной?

Перед документальным и научным кино стоит еще одна наиважнейшая проблема, в решении которой мы должны наконец проявить мужество и инициативу. Это проблема сотрудничества с телевидением. С каждым годом расширяется сеть этого мощного вида пропаганды и информации.

В ближайшие годы только на Московском телецентре будут работать пять программ. Это около 30 часов вещания в день, из которых, если обратиться к опыту существующему, добрую четверть займут киноинформация, научно-популярные и документальные фильмы. Это 7—8 часов в день, более 200 часов в месяц! Миллионы зрителей! Пожалуй, нет более активного прокатчика наших фильмов и журналов, чем телевидение. Мы это прекрасно знаем, часто об этом говорим, но до конца не хотим считаться с тем, что уже сегодня мы не можем и не должны жить отдельной жизнью от телевидения. Это в первую очередь касается кинохроники и тех, кто ею занимается.

Телевидению нужен мастерски снятый и смонтированный кинорепортаж о новостях жизни. Разве мы не можем помочь ему в этом? Телевидению нужны настоящие киногазетчики и киножурналисты. Они есть в нашей среде.

Телевидение уже сегодня ощущает острую нужду в высококвалифицированных творческих кадрах. А что будет завтра?! А что будет через 5—10 лет? Нам не следует отгораживаться стеной пренебрежения от нужд телевидения. Во-первых, потому, что это противоречит государственным интересам, а во-вторых, это бессмысленно, ибо мы неминуемо окажемся в хвосте событий.

Я убежден, что формы сотрудничества с телевидением, требующие особого разговора,— это в то же время и одна из новых форм нашей работы, особенно работы в области кинопериодики. Повторяю, это вопрос не простой, решать его надо «всем миром», но решать надо.

М. ШАПРОВ:

Обсуждение вопросов развития документального и научно-популярного кино, начатое журналом «Искусство кино», представляется мне крайне актуальным. Несомненно, что у этих двух видов кинематографа много общего. Руководство ими осуществляется из одного центра, условия доведения фильмов до зрителя (через специализированную сеть проката) очень сходны, производство их на ряде периферийных студий объединено. Да и по характеру своему они не могут быть разделены высокими барьерами. Лучшим научно-популярным фильмам свойственна острая публицистичность, а ряд произведений документалистов отличается научной глубиной. Но тем не менее это различные отрасли кинематографа, со своими специфическими особенностями, и каждая из них решает проблемы, характерные только для нее одной.

Научно-популярный кинематограф за последнее десятилетие проделал большой путь. На его счету ряд интересных по форме и значительных по содержанию картин. Над их сценариями работают многие писатели и журналисты — популяризаторы науки, выпускники сценарного факультета ВГИКа, целиком посвятившие себя работе в научном кино.

Студии пополнились молодыми кадрами творческих работников, многие из которых уже успели внести ценный вклад в наше общее дело, заявили о себе рядом талантливых работ.

Но мы далеки от того, чтобы можно было признать положение удовлетворительным. Процесс обновления творческих кадров протекает несколько однобоко. При-

ток новых сил тормозится отсутствием вакантных мест, заполненных сплошь и рядом слабыми, неспособными, неквалифицированными творческими работниками. Отсюда элементы застоя.

Нас радует каждый новый успех, каждая хорошая картина. Повторяю, они есть. Но ведь нельзя закрывать глаза на то, что вместе с ними мы выпускаем картины средние. А это определение оказывается настолько емким, что вполне вбирает в себя и картины откровенно слабые, попросту плохие.

Где же выход из положения?

Мне кажется, что наряду с другими мерами должно быть осуществлено одно из основных предложений, высказанное участниками дискуссии.

Разумеется, что здесь не может быть огульных решений, выработанная система не должна действовать механически. Она должна быть достаточно гибкой, чтобы предусмотреть все многообразие положений, встречающихся в практической производственной деятельности киностудий.

За основу следовало бы принять положение, при котором режиссеры не должны обязательно и во всех случаях зачисляться в штаты студий, как зачисляются бухгалтеры и машинистки, осветители и шоферы.

Режиссер — один из авторов фильма. Но автором является и сценарист. Однако сценарист не зачисляется в штат студии. Трудовые и материальные отношения с ним определяются договором. Не зачисляется в штат и композитор, который пишет музыку к фильму.

Студия имеет возможность широкого выбора, когда возникает вопрос: кому поручить работу над сценарием или над музыкой к фильму? Но она теряет такую возможность, когда возникает вопрос о режиссере, ибо всем числящимся в штате надо выплачивать зарплату, надо их «загружать», не допускать простоев и т. д. Очень много возникает такого, что н а д о, но совсем мало вспоминают при этом о качестве фильма, оно-то чаще всего и оказывается под ударом.

Правда, возникает иногда вопрос о том, «потянет» ли данный режиссер данную постановку. Но такого рода сомнения быстро сменяются надеждой на то, как об этом правильно сказал В. Микоша, что все «навалятся и вытянут».

Итак, если «не потянет», то «вытянут»!

Мне могут возразить: «А не бывает ли так со сценариями?»

Да, бывает. «Вытягивают» сценарий в режиссерской разработке, а потом и на других этапах создания фильма.

Но студия имеет право не вступать в новые договорные отношения со сценаристом, который однажды или несколько раз представлял ей работы низкого качества. Я уж не говорю о том, что студия вправе не доводить до стадии производства плохой сценарий, забраковать его и в некоторых случаях даже взыскать выданный аванс!

А многомесячную зарплату с режиссера, поставившего плохой фильм, взыскать нельзя, как и не вернуть средств, затраченных на производство этого плохого фильма. Более того, студия вынуждена этому режиссеру тут же поручить следующую работу, ведь он состоит в штате!

Создает ли это необходимые условия для повышения качества фильмов?

Мне кажется, что выход здесь заключается в переводе режиссеров, как правило, на д о г о в о р н ы е о т н о ш е н и я со студией.

По опыту «Моснаучфильма» известно, что наиболее способные сценаристы, хотя они и не состоят в штате, никогда не бывают в «простое». Они всегда обеспечены работой и часто вынуждены даже отклонять предложения студий.

То же самое имело бы место и с режиссерами, если бы такая система отношений была наконец установлена. Она откроет новые возможности в борьбе за повышение качества научных фильмов, резко повысит творческую ответственность за порученную работу, обеспечит более широкий приток способных людей и освободит студии от людей неспособных, которые могут быть использованы в других местах с большей пользой для дела.

Я говорил выше, что при внедрении новой системы производства должна быть обеспечена гибкость и что любое правило должно предусмотреть и исключения из него.

Я думаю, что одним из таких исключений должно явиться зачисление в штат сроком на 2—3 года выпускников ВГИКа. Такой срок явился бы гарантией как наиболее полноценной возможности показать свои творческие способности на нескольких работах, так и для приобретения практического опыта и закрепления полученных в институте знаний в условиях кинопроизводства.

Исключения, очевидно, необходимы и в таком разделе нашей работы, как кинопериодика. Здесь должны быть созданы другие условия, наилучшим образом отвечающие задачам, стоящим перед периодикой.

Попутно хотелось бы поднять еще один вопрос, очень тесно связанный со всем, о чем говорилось выше.

Необходимо изменить положение о постановочном вознаграждении творческих работников. Нынешнее положение не обеспечивает должной материальной заинтересованности и не стимулирует повышения качества всех научно-популярных фильмов.

Совершенно правильно, что основным критерием здесь взята мера таланта.

За талантливый короткометражный фильм режиссер и оператор получают больше, чем за средний по метражу фильм.

Но представим себе следующее положение — перед нами две картины, обе хорошо сделаны, обе одинаково высоко оценены, но одна из них посвящена художественной выставке, и на ее производство затрачено два — два с половиной месяца, а другая рассматривает проблемы атомной физики или раскрывает суть теории квантов, и над ней пришлось работать полгода, а то и год.

Постановочное вознаграждение, оказывается, в обоих случаях будет одинаковым.

Совершенно необходимо сделать так, чтобы учитывать и меру таланта и меру затраченного труда. Для научного кино, где тематика весьма разнообразна и где предпочтение следует отдать тем, кто берется за разработку важнейших проблем науки и техники, очень важно подкрепить соответствующим материальным стимулом призывы к творческим работникам о том, чтобы они обращались к этим темам.

Необходимо ликвидировать «поштучный» подход во всей системе производства научных фильмов, пересмотреть различные нормативы, лимиты и другие показатели, оставшиеся незыблемыми со времен, когда мы лишь понаслышке знали, например, о проблемах кибернетики, которым теперь посвящаются фильмы.

Несколько слов о вопросе, который поднял Л. Кристи,— о роли сценарного отдела в борьбе за повышение качества фильмов.

Я совершенно согласен с ним. Редакторы высокой квалификации — советчики режиссеров, они у нас есть, но условий для их работы нет.

Хотелось бы внести предложение — разработать новую, более гибкую систему условий работы и для этой категории кинематографистов. Следовало бы часть редакторского аппарата сохранить, как и сейчас, в постоянном штате студии, другую часть также перевести на систему договорных отношений. В одних случаях договоры могли бы заключаться на определенные сроки (1—2 года), в других — на картины (особенно полнометражные).

Такая система позволила бы привлекать к работе в сценарных отделах и некоторых интересных сценаристов и писателей — популяризаторов науки, что внесло бы свежую струю в редакторскую работу.

В заключение хочу высказать пожелание, чтобы наша дискуссия не прошла бесследно и в самом ближайшем будущем завершилась принятием практических решений, способствующих быстрому развитию документальной и научной кинематографии.

Кино и зритель

Традиционная Вольная трибуна IV Московского международного кинофестиваля была посвящена на этот раз проблеме «Кино и зритель», от решения которой в немалой степени зависит развитие искусства кинематографа.

— Тема сегодняшнего разговора кажется мне чрезвычайно важной,— сказал, открывая дискуссию, Г. Козинцев. — Истинный смысл взаимоотношений кинематографа и зрителя ни в коей мере не может определяться кассовым успехом, ибо прибыли, которые дает касса, не могут сравниться с теми культурными «прибылями», которые получает народ от фильмов, подобных «Броненосцу «Потемкин», «Чапаеву». Есть один незавершенный фильм Эйзенштейна — фильм о Мексике. «Прибыли» от него очевидны — мои коллеги в Мексике говорили мне, что мексиканская кинематография очень многим обязана этой работе нашего мастера, хотя она и не увидела света. Таким образом путь фильма к народному успеху может быть самым неожиданным.

Есть гораздо более строгий суд, чем жюри любого фестиваля,— это суд времени. Время выносит свою безусловную оценку взаимоотношениям кино и зрителя — оно показывает, что оказалось нужным, что остается, а что ушло безвозвратно.

Кино меняет свои формы — становится звуковым, цветным, широкоформатным и т. п. Меняется и зритель. Мне кажется, его духовный рост заключается в том, что он ждет от кино решения важных, главных проблем современности, глубокого познания жизни.



Г. Козинцев и А. Караганов

Г. Козинцев предоставляет слово английскому режиссеру Энтони Асквиту.

— Надо провести различие между воздействием на аудиторию немого и звукового фильма,— говорит Асквит.— Немое кино обладало невероятным преимуществом по сравнению со звуковым: оно фактически воздействовало на людей, говорящих на разных языках. То, что не удалось строителям Вавилонской башни, стремившимся объединить разноязыкую массу, удавалось немому кинематографу. В звуковом фильме возник языковый барьер. Но, с другой стороны, изменились, расширились выразительные возможности кино. Мне кажется вопросом первостепенной важности вопрос о самостоятельности мышления режиссера, его требовательности к себе, бескомпромиссности в выборе темы для будущего фильма.

Энтони Асквит



Режиссер Ежи Гофман (Польша) говорит, что его тревожит уменьшение количества зрителей кино. Делать различие между тем, что предназначено для массового зрителя, и тем, что адресовано зрителю, так сказать, более «интеллектуальному», не следует. Зрительскую массу нельзя разграничить четко, допустим, по образовательному признаку (количество людей с высшим, а тем более средним образованием стало в Польше, в Советском Союзе поистине огромным), и если мы затрагиваем в наших фильмах вопросы, на которые люди хотят получить ответ, то успех их обеспечен. А каким будет этот фильм, зависит, во-первых, от темы, нами выбранной, а во-вторых, конечно, от дарований его создателей. Задача настоящего режиссера в том, чтобы успешно конкурировать с так

называемыми коммерческими фильмами.

Увы, мы в ссоре, если так можно выразиться, с критиками: фильмы, которые доходят до всех зрителей сразу, почему-то получают у части критики низкую оценку, они говорят, что это,

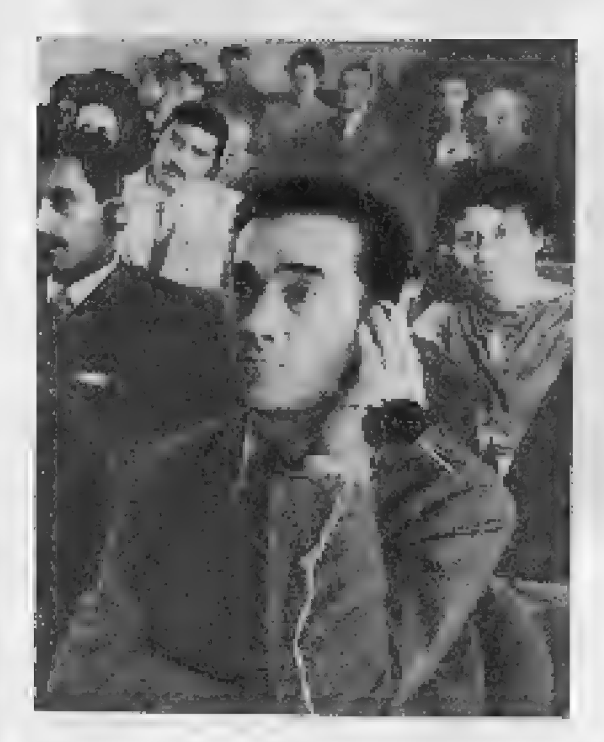


Ежи Гофман

мол, не художественные произведения, что к ним следует подходить с другими критериями. А я понимаю задачу кино так: надо делать фильм, который, развлекая зрителей, доносил бы до него идею, владеющую массами, отвечал бы на волнующие их вопросы.

Телевидение отнимает у кино зрителя только в первые шесть месяцев после приобретения телевизора, то есть пока он — новинка в доме. Может быть, это происходит еще и потому, что телевизионные программы пока не слишком интересны. Во всяком случае, бороться с телевидением за зрителя кинематографу приходится, и эта борьба в дальнейшем будет еще трудней. А чтобы эта борьба была успешной, надо, чтобы художник всегда видел зрителя, когда он делает фильм, чтобы он знал интересы людей, для которых творит.

Режиссер из Аргентины Фернандо Бирри считает воз-



Фернандо Бирри

можным дифференцировать зрительскую массу (специально оговаривая, что имеет в виду зрителя Аргентины и остальной Латинской Америки).

— Большинство населения у нас неграмотно,— говорит Бирри,— и это обстоятельство возлагает на кино как на средство культурного воздействия особую ответственность. Можно наметить три основные группы зрителей: так называемый массовый зритель, средний — это в основном горожане, и меньшинство, то есть те интеллигенты, которые объединяются в киноклубах. Массовый зритель — это рабочие и крестьяне, и у нас в стране с 20-миллионным населением для этой массы есть только 2 тысячи кинотеатров, из которых 250 — в Буэнос-Айресе. Таким образом, мы можем сделать тревожный вывод: кино в Аргентине не может полностью удовлетворить потребность зрителей. В стране проводятся изучение, опросы зрителей, авторы фильмов получают зрительские оценки своей работы и по этому судят о доходчивости сделанных ими фильмов.

М. Ромма, по его словам, не тревожит конкуренция телевидения, ибо кинематографу остаются и останутся верны те, кто рассматривает его как искусство, кто по-настоящему любит его.

— Зритель кинематографа делается все лучше, требовательнее, тоньше,— говорит Ромм,— и мы должны учитывать его вкусы. Главное в проблеме «Кино и зритель»—то, что художник видит в эпохе, в которой живет, и как он хочет сказать об этом зрителю. Наша задача—запечатлеть в своем искусстве по-настоящему глубокие наблюдения над нашим временем. Пусть то, что я сделаю, не будет сразу иметь массовый успех; мне бы хотелось сделать такую картину, которая была бы интересной и через год, два, десять лет. ИС

— Рассматривая проблему «Кино и зритель», следует провести четкую границу между кино коммерческим и кино экспериментальным в самом широком смысле этого слова,— сказал в своем выступлении французский кинокритик Марсель Мартен.— Подлинное искусство кинематографии должно иметь право на эксперимент — я в этом убежден. Мы должны всячески развивать эстетические вкусы публики, и в этом основная роль принадлежит киноклубам. Результаты, которых добились эти просветительские организации во Франции, огромны. Теперь мы создаем

Марсель Мартен





М. Ромм и Ф. Эрмлер

то, что можно назвать экспериментальными залами; это небольшие коммерческие кинотеатры, которые отдают некоторое время для демонстрации так называемых «трудных фильмов». За последние годы, может быть благодаря этим залам, «трудные фильмы» получили неожиданный коммерческий успех, что было бы немыслимо несколько лет тому назад.

Мартен отметил особую роль критики в воспитании вкусов зрителей. В его выступлении прозвучала весьма спорная идея — деление публики на широкого зрителя вообще и узкий круг ценителей, вкусы которых, по мнению Мартена, должны определять развитие киноискусства... С этими суждениями, естественно, многие не согласились.

Выступивший в конце первого дня дискуссии заведующий отделом печати и пропаганды чехословацкого «Экспортфильма» Людвиг Пацовский говорил о положении с прокатом в его стране. Он констатировал, что, к сожалению, наиболее «кассовыми» являются фильмы, не несущие значительной идеи. Виною этому, по его мнению, недостаточная работа со зрителем. В пражских школах начато очень полезное дело: несколько часов в неделю уделяется киноискусству. Задача лекций — подготовить юных зрителей к восприятию сложных картин, привить им подлинный вкус и понимание основ киноискусства.

Второй день дискуссии начал итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис. Он спорил с позицией Мартена и говорил о том, что нельзя оперировать единым понятием «зритель», так как в каждой стране зрители имеют свои пристрастия, их волнуют особые проблемы, и именно этим определяется успех или неуспех фильмов в каждой стране. В Италии, подобно Аргентине, есть много зрителей, не умеющих читать, и первейшая обязанность итальянского кинематографа, по мнению Де Сантиса, есть просвещение такого зрителя. Де Сантис считает, что М. Ромм прав только отчасти: конечно, фильмы должны звучать и через много лет, но главная задача кинематографистов — работать на сегодняшний день. Оратор соглашается с Мартеном — киноискусству необходим эксперимент. Но эксперимент призван двигать искусство кино вперед, причем искусство для народа, и если его рассматривать с этой позиции, то надо сказать, что «новая волна» — это не прогресс, а искусство Рене Клера, Жана Виго, Дзиги Вертова, С. Эйзенштейна, Г. Александрова, Г. Козинцева и других опередило век на 20 лет. В новом всегда следует отличать истинное новаторство от модного. Мир изменился, рухнул колониализм, признаком нового стала свобода. Кино регистрирует эти изменения, но все поиски в искусстве кино очень часто, к сожалению, ограничиваются лишь поисками новых форм, а не новых тем. С этой точки зрения ясно, что «новая волна» не отвечает запросам зрителей, этим запросам в свое время отвечали фильмы итальянского неореализма.

Де Сантис (справа)



Киноискусство так же немыслимо представить себе без понимания духовных запросов зрителей, говорит в заключение Де Сантис, как не возможна архитектура, не учитывающая нужды людей.

Руководитель делегации Демократической Республики Вьетнам Хо Ван Лай говорил об огромной популярности кино в ДРВ. Вьетнамские кинематографисты, сказал Хо Ван Лай, стараются как можно полнее отражать в своих фильмах жизнь народа. Этим определяется огромная популярность отечественного киноискусства в сражающемся Вьетнаме. Вьетнамский зритель горячо принимает и зарубежные фильмы, в которых он находит отражение волнующих его проблем.

Почему зрители всех стран любят и охотно посещают старые



Хо Ван Лай (в центре)

фильмы Чаплина?— спрашивает американский режиссер Фред Циннеман. Причина этого в том, по мнению оратора, что Чаплин в своем искусстве отвечает на общечеловеческие проблемы, борется за достоинство че-



Фред Циннеман

ловека. Зрителей разных стран объединяет многое и лишь очень немногое разъединяет, и задача кинематографистов, говорит Циннеман, построить мосты, которые помогли бы народам лучше узнать друг друга.

Ничего подлинно нового в кинематографе сейчас нет, заявил румынский режиссер Ион Попеску-Гопо. Существуют лишь варианты открытого ранее. Кино подобно портному, оно шьет для зрителей различные костюмы — исторические, современные, есть фильмы, в своей одинаковости похожие на военную форму, есть униформа школьная, а есть и купальные костюмы, под общий смех зала добавляет оратор. Наша обязанность сделать так, чтобы покупатель был доволен — костюм должен быть каждому по вкусу и размеру. Чтобы лучше понять зрителя, мы должны больше общаться с ним, смотреть наши фильмы вместе со зрительской массой, тогда мы поймем, что в наших работах доходит до ее сердца и что оставляет ее безучастной.

Президент Английского киноклуба Торольд Дикинсон считает, что конкуренция телевидения полезна кинематографу; она лишь заставляет кинематографистов делать свои фильмы лучше. Есть кинопроизведения, говорит оратор, которые надо изучать, так же как изучают живопись, созерцая ее несколько раз, или музыку, слушая ее многократно. В деле воспитания массы зрителей, изучения ею лучших фильмов главная роль принадлежит киноклубам, и кинематографисты, общественные деятели всех стран должны всемерно содействовать их развитию.

Об ответственности режиссера перед публикой говорил директор итальянского Экспериментального киноцентра Леонардо Фьораванти:

— Режиссер должен помнить, что он наставник того зрителя, для которого делает фильм. Но он ни в коем случае не должен приспосабливаться ко вкусам так называемого среднего зрителя, ибо настоящий режиссер — я не согласен в этом с Де Сантисом — творит не только для сегодняшнего общества, он должен предвидеть будущее.

Леонардо Фьораванти



Оратор особо заостряет внимание аудитории на роли критики в воспитании кинозрителя.

Французский историк кино Жорж Садуль говорил о



Жорж Садуль

роли проката в выработке вкусов зрителя. Он с сожалением констатировал, что история кино не изучается в школах. Что получается, сказал он: всякий школьник, например, знает, что Бальзак — это не Понсон дю Терай, что «Отец Горио» — не «Рокамболь», а в кино даже взрослые зрители не всегда видят разницу между вестерном и фильмом психологическим. Как и многие ораторы, Ж. Садуль призвал всемерно поддерживать развитие киноклубов.

Итальянский критик Вальтер Альберти сказал, что часто взаимоотношения режиссеров со зрителем складываются весьма драматично. Таковы были, например, отношения с итальянской публикой Микеланджело Антониони или Федерико Феллини. В Италии было сначала очень трудно привлечь зрителя на их фильмы, но в дальнейшем произошло неожиданное, вернее — логичное: гуманистические идеи в произведениях этих ре-

жиссеров нашли путь к сердцу зрителей.

Альберти говорит о той огромной роли, которую играют на Западе продюсеры фильмов, прокатчики — зачастую успех кинопроизведений зависит только от их желаний и вкусов. Оратор с горечью констатирует, что критики чаще всего бессильны перебороть эту определяющую силу и активно формировать вкусы зрителя. Из-за сопротивления продюсеров и прокатчиков кино в Италии почти лишено возможности творческого эксперимента. Вернее, положение таково — снять новаторский, экспериментальный фильм все же возможно, но нет уверенности, что его примут в прокат. Задачу критики Альберти видит в том, чтобы через прессу пропагандировать лучшие фильмы и активно разъяснять зрителю наиболее значительные явления кино и телевидения.

Советский критик Е. Сурков заметил в своей речи, что М. Мартен прав, говоря о необходимости эксперимента в кино, однако нужно строго различать направленность экспериментов. Очень часто на Западе производятся эксперименты, способные лишь увести искусство в сторону от его больших задач. Если художник, экспериментируя в искусстве, думает о народе, о своем будущем зрителе, о его коренных интересах, то такой эксперимент всегда будет оправдан и прогрессивен.

Хенрик Зелиньский, главный редактор польского журнала «Экран», не согласен с М. Роммом в том, что кинематографу не следует бороться с телевидением за зрителя. Критике нужно бороться за зрителя в кино, за такого зрителя, который мог бы понять и оценить трудные фильмы. Оратор рассказал о борьбе за зрителя, которая ведется в Польше, об активной роли критики, общественных организаций, киноклубов, о системе отбора фильмов для проката и т. п.

Об отрицательном влиянии американской кинопродукции в Испании говорил испанский режиссер Хорхе Грау. Связи подлинного национального киноискусства со зрителем очень трудны в Испании, потому что экраны страны заполнены фильмами, лишенными какой бы то ни было серьезной мысли.

— Эти фильмы имеют лишь одну задачу,— говорит Х. Грау,— отучить публику думать, и перебороть выработавшуюся инертность зрителя очень трудно. Мы, деятели испанского кино, не имеем возможности создавать картины, которые говорили бы о наших подлинных чувствах, а настоящие, глубокие произведения не идут на экранах Испании, да я и не уверен, что зритель, воспитанный исключительно на голливудской продукции, смог бы понять и оценить их.

На дискуссии, продолжавшейся три дня, выступили также директор югославской Кинотеки Владимир Погачич, критики Зигмунд Канагур Кенеди (Австрия), Станислав Звоничек (Чехословакия).

Заключая разговор, заместитель председателя Оргкомитета Союза работников кино критик А. Караганов сказал, что нет смысла выводить из дискуссии какую-то единую, среднюю точку зрения. Дискуссия показала общую заинтересованность в том, чтобы проблема «Кино и зритель» решалась на пользу искусству и человеку. Для любого кинематографиста обязательно знать зрителя, чтобы, добиваясь взаимопонимания экрана и зала, поднимать в людях все человечное, доброе, чтобы бороться против коммерчески-потребительского отношения к искусству экрана. Главное в решении обсуждавшейся проблемы — это суметь убедить зрителя правдой фильма, высоким искусством, это правственное отношение кинематографа к насущным интересам народа, радостям и драмам народной жизни. В наше время заметно обострилось стремление зрителя к правде, к реалистичности, трезвости восприятия жизни. Это стремление порождает в кино иногда некую моду на правду, на деле ничего общего с большой, глубинной правдой не имеющую. А. Караганов присоединяется в этом смысле к Де Сантису, сетовавшему на то, что сейчас в кино идут больше поиски новых форм, а не новых тем. Авторы фильма, не понятого сегодня, не убедившего зрителя правдой своих образов, вряд ли могут уповать на завтрашний день. Возвраты на экран редки, сегодняшний моральный износ—это смерть фильма. В своем творчестве кинематографист не может не исходить из того, что кино — искусство миллионов: самим этим фактом диктуется определенный подход к решению художественных задач.

— Надеждой, что наша дискуссия хоть немного помогла коллективным раздумьям о месте и действенности искусства кинематографа в защите мира и человека, я и хочу заключить выступления Вольной трибуны,— поблагодарив присутствующих за внимание и участие в дискуссии, говорит под аплодисменты зала А. Караганов.



Сергей ЛЬВОВ

Смеяться, право, не грешно...

Годами те, кто смотрит кино, взывали к тем, кто его делает:

— Нужны комедии!

Годами те, кто делает кино, увещевали друг друга:

— Комедии нужны!

И веско аргументировали:

— Это жанр, любимый народом.

И годами под эти возгласы не произрастало ничего выдающегося. Приходилось пробавляться воспоминаниями, где едва ли не самым свежим примером удачи были очень смешные сцены Огурцова — Ильинского в умеренно смешной «Карнавальной ночи».

Но вот любимый жанр, кажется, снова вступает в пору долгожданного Ренессанса. Недавно я прочитал в одном интервью, что в производстве находятся одновременно пятнадцать комедий. На одном «Мосфильме». А на всех студиях? Не счесть!

Словом, надвигается опасность — надорвать животики. И еще более реальная: еще не успев надорвать, услышать, что критика не уделяет внимания комедии. Надо спешить и, пока кинокомедий не появилось столько, что в них и не разберешься, поговорить о первых ласточках комедийной весны.

Принимаюсь за это не без робости. В памяти запретительным красным сигналом вспыхивает изречение: «Чувство юмора — это то, чего не имеет тот, кто пытается теоретически определить, что это такое».

Как быть?

Не писать статьи?

А может быть, отказаться от теоретических определений? Что такое юмор, каждый сам чувствует, а если не чувствует, тут теорией не поможешь. И вообще ничем не поможешь!

Попробую пойти по второму пути — отказаться от теоретических определений, принимая их за общеизвестные.

Из числа комедий, недавно вышедших на экраны, выбираю две: «Зайчик» и «Операция «Ы». (Полное название этой второй комедии звучит так: «Операция «Ы» и другие приключения Шурика». По-моему, это длинно и инфантильно, как пальто, купленное на вырост. Вполне достаточно первой половины названия — интригующей и смешной. Ею и ограничимся в дальнейшем.)

Две эти комедии отличны друг от друга — по замыслу, построению и жанру. «Зайчик»* не чурается эксцентрики, трюков, но местами тяготеет то к бытовой, то к лирической комедии. «Операция «Ы»** вся на эксцентриаде, на трюках, на гротеске. От лирической комедии в ней один эпизод в одной новелле, и тот лишний.

В «Зайчике» — во всяком случае по замыслу — единый сюжет, одна комическая история; «Операция «Ы» состоит из трех самостоятельных новелл. Они связаны в полнометражный фильм единым главным героем и, разумеется, единством постановочных приемов. Но каждую из новелл — «Напарник», «Наваждение», «Операция «Ы» — можно показывать и смотреть отдельно. Так, впрочем, и было на фестивале короткометражных фильмов в Кракове, где вторая новелла получила приз.

Однако при существенных отличиях обеих комедий, в них есть то общее, что позволяет говорить о них вместе. Общественно важная тема — посрамление хамства — важный мотив комедии «Зайчик» и основа первой из трех новелл «Операции «Ы». В обеих работах эта тема решена по-своему, но с настоящей сатирической злостью.

В новелле «Напарник» ситуация, увы, более чем жизненная. Рыжий верзила, тупой хам глумится над окружающими, надеясь на их робость, на силу своих бицепсов, на невозмутимость своей совести и на мягкость закона. В нем все — от походки до манеры жрать и интонации, то нагло-ленивой, то жалобно-плаксивой,— поразительно точно сыграно Алексеем Смирновым. Его противник — щупленький, взъерошенный, как молодой воробей,

---

* Сценарий М. Гиина, Г. Рябкина, К. Рыжова. Постановка Л. Быкова. Оператор С. Иванов. Художник Б. Маневич. Композитор А. Петров. Звукооператор Б. Лившиц. Редакторы Ю. Герман, Л. Иванова. «Ленфильм», 1964.

** Сценарий Я. Костюковского, М. Слободского, Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Оператор К. Бровин. Художник А. Бергер. Композитор А. Зацепин. Звукооператоры В. Лещев, В. Бабушкин. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1965.

воспитанный и доброжелательный студент Шурик, главный герой всех трех новелл (Александр Демьяненко), не сжимает кулаки в кармане, чувствуя свою беспомощность, а ввязывается в безнадежный поединок с хулиганом. И дальше все, как в веселом сне: умом и ловкостью он побеждает своего сильного, но тупого врага. Их сражение — каскад головокружительно снятых и ошеломительно смешных трюков. Многие из них восходят к традициям первых чаплиновских лент и еще более древним классическим клоунским антре. Но они перенесены на современную строительную площадку, из ее техники извлечены отличные комические эффекты (здесь подъемник, отбойный молоток и прочая механизация работают, как трюковая аппаратура). Классические трюки сняты в остросовременном ритме, отчего и воспринимаются в первозданной свежести.

И самое главное — мы не только хохочем, когда маленький, тщедушный Шурик от эпизода к эпизоду все более лихо управляется с верзилой — некоторые из этих сцен заставляют вспомнить сражения Чарли со слоноподобными противниками,— но радуемся победе современного Давида в интеллигентских очках над упоенным своей безнаказанностью Голиафом хамства.

В «Зайчике» — хам другого покроя, хам с образованием и лоском. Бездарный театральный деятель, директор прогорающего халтурного театра (С. Филиппов) по-настоящему умеет делать только одно: орать на подчиненных, выпаливая, как ругательства, изречения классиков сцены о святой театральной этике.

В столкновении с ним скромного гримера (Леонид Быков), который решил научить крикуна говорить с людьми по-человечески, нет трюков, нет вообще физических действий (не в теоретическом, а в житейском смысле слова). Лишь однажды он прерывает монолог маленького Громовержца, распалившегося от собственного крика, тем, что сам стучит кулаком по столу. Крикун замолкает от неожиданности. В другой раз он заставляет директора перейти на нормальную речь, потому что сам вдруг начинает говорить шепотом. И этим миролюбивым шепотом убедительно произносит простые, но воистину золотые слова:

— Вот вы опять кричите. А я министр культуры.

Директор театра ошеломленно спрашивает:

— Вы? Министр?

Зайчик. Ну, предположим. Тогда бы на меня не кричали? Надо уважать людей независимо от должности... Больших должностей на всех не хватает.

Конечно, в сухой записи этот обмен репликами может не произвести особенного впечатления. Но когда крикун, ошеломленный неожиданным отпором, особенно неожиданным, потому что собеседник говорит с ним заботливо, жалеючи, как с больным, выходит из кабинета, словно в гипнозе, и впервые в жизни или как на заре туманной юности, силится заговорить с актерами мягко и приветливо, зал хохочет и радуется этой победе. Хохочет, хотя прекрасно понимает, что в жизни этого интеллигентного хама, знающего, когда и на кого можно кричать, обуздать, пожалуй, еще труднее, чем того, с которым справился Зайчик.

Во всяком случае, при всем несходстве материала и приемов в обоих фильмах общая тема. Эта общность не огорчает, напротив! Всем видам сатирического искусства давно пора дать бой всем видам хамства — явного и тайного, кондового и модернизированного.

Есть несомненное сходство в характерах главных героев Зайчика и Шурика и отчасти (но лишь отчасти) в манере игры Александра Демьяненко и Леонида Быкова. Наконец, главное, что позволяет объединить оба фильма,— смех, который они вызывают в зале.

В «Зайчике» смешного много или, точнее сказать, немало. В трех новеллах «Операции «Ы» смешно все или, если говорить строго, почти все. В фильме Л. Гайдая комедийный замысел и его решение — режиссерское, операторское, актерское — полностью совпадают. В фильме Л. Быкова они порой существенно расходятся. Причина, на мой взгляд, в основном в просчетах сценария.

Основной сюжет «Зайчика» (далее я объясню, почему я называю его основным), несмотря на свою простоту и незатейливость или, вернее, благодаря своей простоте и незатейливости — находка!

Робкий неудачник, застенчивый тихоня уверился, что он смертельно болен, что жить ему осталось всего один месяц и решил — терять-то все равно нечего! — прожить этот месяц, как подобает мужчине: бесстрашно, смело, дерзко. Так прожить, чтобы его вспомнили добрым словом. Неожиданно для окружающих слабый начинает вести себя, как сильный; боязливый, как храбрый; простодушный, как хитроумный.

Преображение слабого в сильного и его торжество — сюжет, множество раз использованный: от древнего фольклора до романа Сервантеса и комедий Чаплина. Но оттого, что он по-разному многократно воплощен, он не стал банальным. Он не исчерпан, потому что неисчерпаем, как все немногие вечные и вечно привлекательные сюжеты. Надо ли говорить, какие возможности дает такой сюжет актеру!

Все то, что в комедии «Ленфильма», в работе постановщика (он же исполнитель главной роли) строится на этой основе, смешно и обаятельно.

Едва мы увидели героя — молодого, вежливого, уступающего дорогу и очередь, застенчивого до того, что от застенчивости он может совершить отчаянный поступок,— мы, смеясь над его злоключениями, проникаемся к нему симпатией. А когда он, переломив себя, начинает свою новую жизнь, радуемся тому, как неожиданно выходит из столкновений вчерашний бедный Макар, безропотно подставлявший свою голову под все шишки, которые на нее валились.

Но сценаристы решили подкрепить этот основной сюжет, в котором естественно и плодотворно слиты фабула и идея, дополнительным сюжетным ходом. Робкого героя они наделили фамилией Зайчик и бросились разрабатывать эту «находку».

Предпремьерная суматоха. Актеры мечутся за кулисами с криками:

— Где Зайчик? Нет Зайчика!

Автор пьесы испуган:

— Опять режиссер что-то придумал!.. У меня в пьесе собаки, а не зайчики.

Директор театра раздраженно поясняет:

— При чем тут ваши собаки? Нет нашего гримера Зайчика.

Ха-ха-ха!

«Ха-ха-ха» дописал я. В сценарии в этом месте смех не обозначен. В зале его тоже не было.

Зайчик — это не зайчик, а человек по фамилии Зайчик; это уже не из области неисчерпаемых сюжетов, а из области древних и полностью исчерпанных приемов построения анекдота. Но сей анекдот рассказывается в фильме дважды и трижды.

«Скорая помощь» доставляет героя в психиатрическую больницу. Санитары намереваются снять с него пиджак. Он хочет доказать, что попал сюда напрасно, и кричит:

— Что вы делаете? Вы с ума сошли! Я — Зайчик!

Актер, исполняющий роль дежурного врача, в соответствии с замыслом сценаристов придает своему лицу выражение, которое должно означать:

— Все ясно! Сам признается в бредовых представлениях.

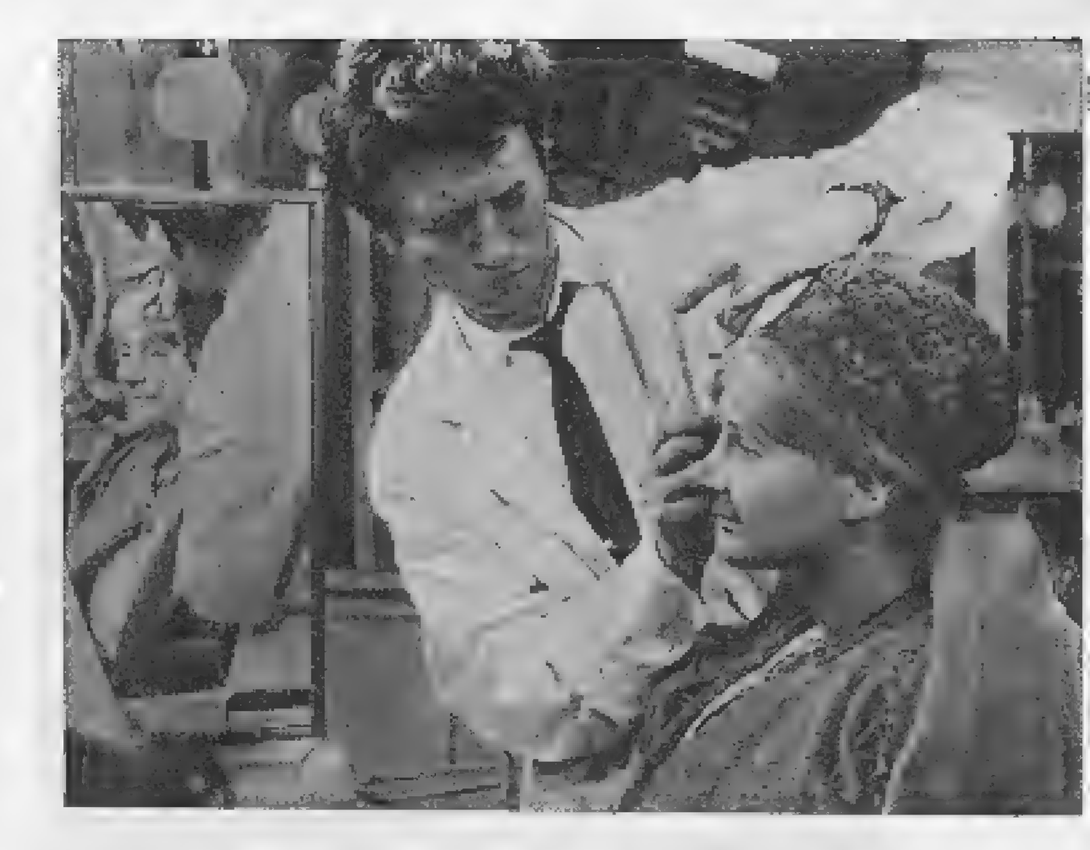
Поставлена и разыграна эта сцена старательно. Смешно? Умеренно. Однако на ту же педаль жмут снова. Появляется другой врач, который знает пациента по прежней встрече. Он восклицает:

— Это действительно Зайчик.

Теперь все медики многозначительно смотрят на него: мол, спятил коллега.

Снова не очень смешно, но очень легко.

Героя можно было назвать Котиком или Пончиком — любая из этих фамилий возможна, а репризы, выстроенные на ее обыгрывании, вызовут столько же смеха (немного), и цена ему будет та же (недорогая).



«З а й ч и к». Л. Быков — Зайчик, О. Красина — Наташа



«З а й ч и к». И. Горбачев — Шабашников

«З а й ч и к». В центре С. Филиппов — директор театра



Однако два-три несостоявшихся комедийных эпизода, восходящих к седобородым анекдотам, можно бы извинить, если бы один из них не представлял фундамента всей сюжетной конструкции. Его придется пересказать и разобрать подробнее. Зайчик пришел к врачу посоветоваться о своей болезненной робости. Но врач сам робеет — Зайчик его первый пациент. От смущения и неопытности доктор вместо того, чтобы успокоить больного, запугивает его непонятными медицинскими терминами. Сценка у врача написана и сыграна довольно смешно. И все-таки, глядя на экран и вслушиваясь в диалог, не без досады вспоминаешь, насколько смешнее была сходная сцена во французской комедии «Казимир». И дело даже не в том, что там к врачу приходил блистательный Фернандель, но прежде всего в том, что оба персонажа вели себя в строгом соответствии с логикой своей профессии. Агент по продаже пылесосов, убежденный, что перед ним покупатель, восторженно расписывал свой товар и радости, которые приносит обладание такой штучкой. А психиатр, уверенный, что перед ним очередной больной, выслушивал монолог о пылесосе, как исповедь маньяка о странном извращении, сохраняя профессиональную невозмутимость и делая многозначительные пометки в своем блокноте. Зритель великолепно понимал, как заблуждаются оба, нетерпеливо ждал, чем это кончится, и, даже слушая дублированный диалог, лишенный в переводе многих комических оттенков, умирал со смеху.

Там комизм извлекался из того, что каждый вел себя вполне логично, в точном соответствии с тем, за кого принимал своего собеседника.

В «Зайчике» и пациент, знающий, что перед ним врач, и врач, знающий, что перед ним пациент, ведут себя нелепо. То, что бормочет Зайчик, отчасти оправдано его робостью, то, что в ответ ему, заглядывая в шпаргалку, лепечет врач, отчасти оправдано его неопытностью. Комизм и в диалоге и в ситуации есть, но он далеко не так оглушителен, как в «Казимире». Однако начало визита к врачу—еще не тот узел конструкции, на котором держится сюжет. Это только подступ к завязке, хотя на экране уже вторая часть фильма и двадцать минут экранного времени на исходе.

Запуганный учеными терминами, Зайчик растерянно вышел в приемную. Пациенты, которые ждут своей очереди, своими соображениями по поводу этих терминов пугают его еще больше. Преодолев свой страх и застенчивость, герой решает вернуться в кабинет за дополнительными объяснениями. А там тем временем происходит следующий разговор между доктором и медсестрой.

«В р а ч. Значит, мой первый больной был Зайчик! Запоминающаяся фамилия!

М е д с е с т р а. Доктор, я хочу вас спросить... Кокцилез, что это за болезнь? Я вот вспомнила как раз насчет зайца... У меня у внучки в кружке заяц заболел... Ну, ветеринар говорит: «Кокцилез». А я думаю, а для детей это не опасно?

В р а ч. Не кокцилез, а кокцидоз. Нет, для людей это не опасно, а для животных да».

Тут в кабинет врача заглядывает Зайчик и слышит конец фразы:

— ...паршивая болезнь. Протянет этот зайчик месяц, не больше.

Вот тут-то у героя возникает представление, что он обречен. Следуют длинные и скучные словесные объяснения двух второстепенных персонажей, написанные так подробно, что мы успеваем узнать, как нужно правильно называть болезнь зайцев. Нет, братцы, это не находка!

Комедийные завязки у классиков жанра строились так, что они бросали свет на все ситуации фильма.

«О п е р а ц и я «Ы». А. Смирнов и М. Пуговкин в новелле «Напарник»









«Операция «Ы». Новелла «Наваждение». А. Демьяненко — Шурик, Н. Селезнева — Лида

У Эгона Эрвина Киша есть рассказ о том, как Чаплин искал убедительную завязку «Огней большого города». Приведу здесь отрывок из этого очерка, который, к сожалению, забыт, по-моему, даже специалистами по Чаплину.

Чаплин показал Кишу материал будущего фильма «Огни большого города» — тот эпизод, где герой картины знакомится со слепой продавщицей цветов,— и попросил своего гостя самым подробным образом пересказать все, что происходило на экране.

Вот эти поучительнейшие страницы.

Киш рассказывает:

«...Задумчиво подходит бродяга своей шаркающей походкой к продавщице цветов. Девушка предлагает ему...

— Стоп! Там в промежутке между этими двумя кадрами было еще что-то.— Чаплин смотрит на меня испытующим, почти умоляющим взглядом.

Нет, я решительно не могу вспомнить, что там еще происходило.

— Но ведь там подъехала машина!

Конечно, подъехала машина, из нее вылез какой-то господин, который прошел мимо Чаплина...

— А что стало с машиной?

— Не знаю,— говорю я.— По-моему, она уехала.

— А, черт,— вздыхает Чаплин,— все испорчено!

Его сотрудники тоже подавлены.

Я рассказываю, что происходит дальше. Девушка протягивает Чаплину цветок, цветок падает на землю, оба наклоняются. Чаплин поднимает цветок, но девушка продолжает искать, хотя он протягивает ей цветок. Тогда он замечает, что девушка слепа. Он покупает цветок и уходит. И чтобы убедиться, что он не ошибся, он еще раз подкрадывается к ней...

— Нет, нет! Он не крадется...

Верно, во второй раз он подходит к ней очень быстро, так, будто он прохожий, который спешит по своим делам. Но на самом деле он шагает на месте, постепенно заглушая стук своих башмаков. Потом он оборачивается, делает два шага к ней на цыпочках и садится рядом с девушкой. Она кончила опрыскивать цветы и выливает воду из ведра прямо в лицо Чаплину. Он снова уходит и возвращается в третий раз. Снова покупает цветок. Девушка хочет воткнуть цветок ему в петлицу, но чувствует при этом, что там уже есть цветок, который она только что продала. Тут она понимает, что этот человек вернулся ради нее...

Чаплин дает ей понять, что вторая петлица еще свободна. Она отвечает, что нельзя носить цветы в двух петлицах. Тогда он просит ее оставить цветок себе. Она прикалывает его на грудь.

— ...Ну и?

— ...и влюбляется!

— В кого?

— В Чаплина!

— А, черт. А, черт!

— ??

— Разве там никто больше не проходил по улице?

— Я что-то не запомнил.

— А, черт! А, черт! Вы не заметили еще одну машину и еще одного господина?

— Нет. Ничего не заметил.

Чаплин в отчаянии закрывает лицо руками... Сотрудники его тоже невеселы. Что случилось? Что за беда, если я, случайный зритель, посторон-

ний человек, не понял одного гэга — одной находки?

О, это куда больше, чем гэг,— это центральная идея фильма, она совершенно не понятна, она провалилась — вот, что явствует из моего пересказа, никак не меньше!

Действие происходит на элегантной улице, что подчеркивается образом первого покупателя и его дамы... Господина, который вылезает из машины, слепая продавщица цветов принимает за того, кто купил у нее цветок и вернулся ради нее. Машина — мы не обратили на нее никакого внимания — во время всей этой сцены стоит на углу улицы.

В тот момент, когда девушка втыкает Чаплину по его просьбе второй цветок в другую петлицу, проходит господин, который садится в машину. В него, в богача с собственной машиной, и влюбляется девушка. Чаплин замечает ее ошибку. Теперь на протяжении всей картины он будет играть роль богатого поклонника. Он украдет деньги, которые нужны ей, чтобы оплатить операцию глаз, его арестуют. После тюрьмы он снова придет к девушке. И тут она, прозревшая, впервые увидит его и засмеется над ним, потому что не знает, кто он, но видит, что он так смешон, как может быть смешон только Чаплин. Однако если публика мгновенно не поймет трагического недоразумения, потрясшего Чаплина, его осознания своей нищеты, его внезапной решимости пойти на все, вплоть до мошенничества и кражи, чтобы поддержать в ней заблуждение, если публика не уловит всей сути этого — все пропало.

— Придется снимать все сначала!

И начинаются серьезные, тяжелые, мучительные поиски — сценарные и режиссерские — этой детали. Они продолжаются восемь дней...» (Эгон Эрвин Киш. «Работа с Чаплином», из книги «Американский рай». Перевод мой. — *С. Л.*) И далее — поразительный рассказ о том, как отвергался вариант за вариантом, как выверялась каждая деталь первого и второго планов, пока завязка «Огней большого города» не обрела ту форму, в которой стала киноклассикой!

Боюсь, что сценаристы и постановщик «Зайчика» гораздо больше положились на свое мгновенное сюжетное озарение, чем Чаплин полагался на свое.

Но вот завязка позади. За вялой разговорной сценой врача и медсестры идет по-настоящему смешной кусок, где мало слов, но комизм в ритме, в деталях, в красках... Похоронным шагом бредет Зайчик домой. У него пугающе отрешенный вид. Он уже весь не от мира сего. Траурной каемкой обводит он в настольном календаре последний день столь скупо отмеренного ему срока жизни. Мраморная чернильница на письменном столе вырастает в его воображении до размеров надгробья. Ему видятся люди, которые пришли на его могилу. Они рады бы помянуть покойного добрым словом, но им, увы, нечего вспомнить — не совершил он никаких значительных поступков... Зайчик решает прожить последний месяц своей жизни по-новому...

Его решение вполне могло прийти внезапно, резко меняя ритм поведения, его облик, характер его поступков. Далее в фильме есть сцены с неожиданными резкими переменами в поведении героя, с острыми перевоплощениями. Леонид Быков как актер и постановщик лихо играет и ставит эти переходы, а зритель вовсе не требует, чтобы они были обстоятельно обоснованы.

Однако главный перелом создатели фильма решили не только сюжетно подготовить, но и психологически обосновать и выдвинули для перековки робкого Зайчика артиллерию киносимволов крупного калибра и дурного вкуса.

Белой ночью бредет ничего не совершивший в своей жизни Зайчик вдоль ленинградских набережных, снятых очень красиво...

У причала стоит белоснежный корабль с именем космонавта на борту. Нет, это не корабль! Это иносказание, это поднятый в назидание Зайчику указующий перст: космонавта не забудут, он совершил подвиг, а ты?

Но психологическая перестройка еще не совершилась. Репродуктор обрушивает на Зайчика и на зал назидательную песню:

> Гаснут на песке волны без следа...
> Ветер без следа улетает...
> Разве человек может навсегда
> Так уйти, как облако тает?

Еще три строфы текста той же художественной и воспитательной силы! Песня заканчивается так:

> Если ты, человек, так бесследно уйдешь...
> Для чего ты живешь?

«Операция «Ы». Ю. Никулин — Балбес



Но и это еще не все. Не готов еще Зайчик к свершению славных поступков! Создатели фильма подводят его к памятнику морякам «Стерегущего», которые открыли кингстоны, чтобы не сдаться врагу! Зайчик смотрит на памятник, и ему, очевидно, становится стыдно за бессмысленно прожитые годы. Зрители тоже испытывают неловкость, но по другой причине: есть имена и события, которые негоже поминать всуе. Но и это еще не все: корабля, песни и памятника мало! Теперь на Зайчика напускают мудрого дворника.

Старик произносит сентенцию на тему о неведомом человеке, который оставил после себя посаженное им дерево, как дар людям. Вот теперь все — Зайчик психологически созрел, чтобы начать новую жизнь и в собственном дворе и у себя в театре!

Кстати, картины из жизни этого театра, который ядовито назван в фильме Средним Драматическим театром, занимают в фильме большое место. Сочетание застарелых театральных штампов и убогих театральных новаций смешно пародируется на экране. Но как же авторы не почувствовали, что кроме сознательной пародии на Средний Драматический театр в их фильме есть невольная, однако куда более острая пародия на Среднюю Психологическую кинокартину, где есть весь арсенал ее средств: от вовремя прозвучавшей лирико-философичной песни, отвечающей на вопрос, который раздирает душу героя, до кстати появившегося назидательного старика из народа, с метлой.

Между тем в «Зайчике» есть эпизоды, которые показывают, каким мог бы быть этот фильм, если бы его превосходно найденный основной сюжет не подпирался костылями, взятыми из старого анекдота, а под комические превращения героя не подводился бы четырехэтажный фундамент психологического обоснования.

Зайчику, вступившему на стезю общественной активности, надо получить пустяковую резолюцию в некоем Управлении благоустройства. Сцены, происходящие в этом ведомстве, идут под дружный хохот зала.

Родившийся в бюрократических канцеляриях откровенный термин «отфутболить посетителя» развернут здесь в злую кинометафору. Зайчик мечется от одной закрытой двери к другой, его гоняют по сверкающим коридорам, обставленным модерной мебелью, по невообразимо современным холлам и лестницам, он задает вопросы воспитанным и прекрасно одетым служащим и получает от них противоречивые ответы, которые заставляют его снова метаться по переходам и лестницам. Все это идет в лихорадочном темпе, достигнутом благодаря трюковой съемке, под звуки комментария к футбольному матчу. Каждая реплика комментатора точно ложится на то, что происходит с Зайчиком, которого инстанции перебрасывают, как мяч.



«Операция «Ы», Г. Вицин — Трус, Е. Моргунов — Бывалый, Ю. Никулин — Балбес

Но вот он ловким обходным маневром (сцена поставлена так заразительно, что даже пересказывая ее, впадаешь в ее словесный стиль) попадает в кабинет человека, который должен дать ему необходимое разрешение.

Ответственного деятеля благоустройства играет И. Горбачев. Образ бюрократа на сцене и в кино вечен, как сам бюрократ. Казалось бы, тут нелегко найти новые краски. Актеру и постановщику это удалось. Начальник отдела благоустройства — воплощенное благожелательство. Он никому не отказывает. Он всем разрешает, всем «дает добро», но так, чтобы было ясно, что это разрешение стало возможным лишь благодаря его личной чуткости и личному участию в решении поставленного вопроса.

А вопрос этот — единственный вопрос, решаемый в этом огромном кабинете: в какой цвет красить заборы? И решение тоже единственное, уже заранее принятое — в синий...

Любая другая просьба, любое другое предложение, которые выходят за пределы этой проблемы, не доходят до сознания бюрократа. Да и как дойти? Три телефона — красный, зеленый и, кажется, белый — трезвонят у него на столе. Начальник благоустройства опутан их проводами, как Лаокоон змеями. Он способен услышать и сказать что-то другое только тогда, когда отвечает невидимому начальству.

Скромный общественник Зайчик, получивший отказ у благожелательного бюрократа, решает вырвать у него резолюцию, прикинувшись нахальным интуристом, собирающим автографы. И тот, кто только что изгонял Зайчика в его советском обличье, не знает, как помягче усадить, как послаще уго-

стить развязного заезжего молодца. Не буду пересказывать эту сцену, сыгранную обоими исполнителями с блеском и злостью. Добавим, с вполне обоснованной злостью. Кто из нас не видел таких перемен в обращении у окошечек гостиниц и театральных касс, в ресторанах и кафе?

Словом, в этой сцене — едва ли не лучшей в фильме — комедийный герой выполняет свой главный — трудный, как у Дон-Кихота, и благородный, как у Дон-Кихота,— замысел: научить всех, с кем он сталкивается, говорить с каждым самым скромным человеком, как с человеком! А того, кого не удается научить, проучить!

Великолепная задача для месяца, который суждено прожить по-новому! Если бы основному сюжету (робкий стал смелым) и основной задаче (стать смелым, чтобы научить всех уважать людей) был отдан весь фильм и если бы все его эпизоды были поставлены и сыграны на уровне сцен в Управлении благоустройства, он стал бы событием. Сейчас он очень далек от того, чтобы заслужить такую оценку.

Принципиальное преимущество «Операции «Ы» не в том, что авторами этого фильма избрана иная, более резкая, более гротесковая манера, чем авторами «Зайчика». Бессмысленно противопоставлять разные стили. Преимущество в том, что авторы «Операции «Ы» верны избранной манере — это гротеск без извинений, эксцентриада без психологической нагрузки. Они уверены в том, что сделанное ими смешно и будет вызывать смех в зале. Поэтому в их фильме на экране никто не смеется. Чем комичнее ситуация, тем серьезнее действующие лица. Контраст этот — дополнительный и очень важный источник смеха.

Авторы «Зайчика» то ли не уверены в комизме происходящего у них на экране, то ли слишком самоуверенны. Множество кадров (например, весь сценический дебют Зайчика) проходит под смех актеров на экране. Он громче, чем смех в зале.

В монтажных листах это обозначено так.

«Актеры еле сдерживаются, чтобы не рассмеяться...», «Смеются в зале солдаты...», «Шумовик и осветитель, сдерживая смех, трясутся...», «В зрительном зале смеются...» (имеется в виду зал, снятый на экране), «Актеры идут со сцены, все смеются...», «Л и д и я. Ха-ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха!»

Заставить смеяться актеров и массовку, изображающую зрителей, нетрудно. Заставить смеяться настоящих зрителей — вот задача! И громкий хохот на экране отнюдь не способствует ее решению, он не заражает, а раздражает. Напротив, абсолютная серьезность может вызвать безудержный смех.

Именно поэтому так много смеются зрители «Операции «Ы».

Вот «Наваждение» — настоящая фантасмагория, где все невероятно смешно, потому что выполняется актерами с абсолютной серьезностью. Студент — все тот же Шурик,— увидев в трамвае у соседки конспект, который нужен ему, чтобы сдать экзамен, следует за ней по городу, как на привязи, глядя через ее плечо в тетрадь. Он не замечает, что она хорошенькая, он даже не видит, что она — она; для него нет ни прохожих, ни машин, ни опасностей. Только конспект!

Впрочем, пересказывать эту киноновеллу бессмысленно. Завороженность, с которой движутся через людные улицы Он и Она, их одержимость зубрежкой, везение лунатиков, с которым они минуют все опасности — встречные машины, открытые люки, свирепые собаки,— сняты и сыграны с гипнотической заразительностью.

Мы смеемся над ними. Но только ли? Мы смеемся и над собой. Темп современной жизни, тот самый день, которого нам всегда не хватает, чтобы закончить важное дело — подготовку к экзамену или написание статьи,— часто ввергает нас в такое же состояние завороженности, которое со стороны, наверное, воспринимается, как легкое безумие. К новелле этой не привешены нравоучения и назидания — и благо ей! Впрочем, в ее завершающих растянутых кадрах появляется оттенок обычной лирической комедии из студенческой жизни — на мой взгляд, напрасно.

Кроме строгой верности избранной стилистике «Операцию «Ы» отличает отличная работа актеров и с актерами. Без этого третья новелла, давшая название всему фильму, вообще не могла бы существовать.

В ней изображается неудачная попытка нескольких жуликов инсценировать ограбление магазина. Они терпят поражение все от того же щуплого Шурика, укротившего хама в первой новелле и завоевавшего очаровательную девушку во второй. Вроде бы больше и нечего сказать про эту новеллу: сюжет ее этим пересказом исчерпан.

Но если в этот простой сюжет вместилось весьма многое — от пародии на детектив, изображающий, как детально разрабатывают незадачливые злоумышленники свою операцию, до пародии на фильмы с дракой и фехтованием, и это еще не все,— то получилось это, разумеется, благодаря серьезности, с которой выполняют актеры свои задачи, высекая из своей кремневой серьезности искры превосходных комедийных эффектов. Чего стоит одна только сцена, в которой Георгий Вицин в роли Труса, Юрий Никулин в роли Балбеса и Евгений Моргунов в роли Бывалого торгуются с директором базы (В. Владиславский) об оплате за «операцию», обозначенную для секретности буквой «Ы». Здесь

все повадки рыночных торговцев и блудливых полуподпольных кустарей. Они рядятся об инсценировке ограбления, как о ремонте квартиры с краденым материалом.

Отточенно и остро играют в этом фильме не только исполнители главных ролей, но и почти все участники эпизодов.

В «Напарнике», например, мы запоминаем кроме уже названного Алексея Смирнова (верзила) не только Михаила Пуговкина, который очень смешон в роли прораба, бережно увещевающего присланного на стройку тунеядца, но и всех даже безмолвных участников массовки. Когда на экране появляется строй хулиганов, арестованных на пятнадцать суток, он вызывает дружный смех зала — физиономии, костюмы, позы точны, как на рисунке отличного карикатуриста.

Такие же точные попадания — почти все второстепенные и эпизодические роли других новелл. Это заслуга не только актеров и режиссеров, но и сценаристов, которые нашли и для проходных персонажей реплики с комедийным эффектом. В этом сценарии почти нет слов, которые можно было бы вяло пробалтывать, как легко пробалтываются целые куски в «Зайчике». Впрочем, и тут у двух персонажей есть диалог настолько плоский, что только диву даешься!

Муж отказывается выйти на улицу караулить вещи, потому что у него болит горло («Наваждение»).

«Ж е н а. Горло?

М у ж. Горло.

Ж е н а. И голова!

М у ж. И голова.

Ж е н а. Без мозгов!

М у ж. Без мозгов...»

Сыгран этот эпизод так же, как написан. Думаю, что даже гениальный комик не смог бы извлечь ничего смешного из такого текста. Я написал было: «винить за это актеров не приходится», а потом справился не с монтажными листами, а со сценарием и увидел, что такого текста в нем не было. Навел справки. Сие, как выяснилось,— импровизация, родившаяся на репетиции и закрепленная при съемке! Очень напрасно в фильм, на титрах которого стоят фамилии уважаемых профессиональных литераторов, в процессе съемок вписывается такая «словесность»! Впрочем, такого шлака в «Операции «Ы» мало.

Роль помрежа, которую исполняет Г. Вицин в «Зайчике», по метражу, вероятно, не меньше, чем роль Труса в «Операции «Ы». Но Вицина — Труса долго помнишь после просмотра фильма, Вицина — помрежа с трудом выделяешь среди других персонажей «Зайчика» и забываешь, едва в зале зажигается свет. А ведь актер тот же — превосходный, своеобразный комедийный актер! В чем дело?

Роль Труса коротка, но вполне определенна. Это деликатный прохвост, застенчивый жулик, так сказать, современный вариант классического Альхена из «Двенадцати стульев». Он, конечно, пойдет на уголовное дело, но хотел бы заранее знать, какими последствиями это ему грозит в случае провала и на какое вознаграждение можно рассчитывать в случае удачи. И справляется он об этом с вежливыми интонациями, употребляя граждански благопристойную терминологию, называя инсценировку кражи «мероприятием». Тут есть что играть и, более того, есть зачем играть! Попытайтесь пересказать суть характера помрежа в «Зайчике»! Не получится. В нем нет основы. Поначалу он выступает, как противник халтурного спектакля, но этот мотив, едва намеченный, исчезает; потом появляется вроде бы как поклонник молодой актрисы Наташи и в этом качестве как соперник Зайчика, но и это так неопределенно намечено, что может быть высказано лишь как догадка в конце фильма — он обычный помреж, хватающийся за голову и падающий в обморок от накладок. Единой, ясно и остро очерченной роли нет, а есть надежда, что талантливый актер сам выстроит образ из малосвязанных поступков и обрывистых реплик. Надежда эта, увы, не сбывается! Почти то же самое происходит и с А. Смирновым. В «Операции «Ы» его невозможно забыть, в «Зайчике» его едва можно запомнить.

Сопоставление двух картин сделано не для того, чтобы противопоставить работу двух творческих коллективов (в чем еще недавно часто упрекали критиков, стоило им сравнить удачи и неудачи в произведениях авторов, обратившихся к сходной теме или работающих в одном и том же жанре).

Долгое время на наших экранах было мало новых комедий, по-настоящему смешных и того меньше. А требования к ним росли. Экзамен приходится держать теперь не с прежних, а с новых единиц отсчета. И, соглашаясь приветствовать возрождение (в новом качестве) классической эксцентрики и кинобуффонады, которая есть в «Операции «Ы», мы сдержанно относимся к возвращению той жанровой неопределенности, того «нечто» — отчасти психологического, отчасти лирического, отчасти идущего от кино, отчасти от эстрадного обозрения,— которое было свойственно кинокомедиям прежних лет и которое преобладает в «Зайчике».

Смеяться, право, не грешно! И пусть те, кто берется за создание комедии, не оправдываются в том, что подвергли героя комедии комическим превращениям. В комедии, как в бою, нельзя быть застенчивым...

Ю. БОГОМОЛОВ,
М. КУШНИРОВ

Романтика и проза

Становится уже традицией давать названия фильмам этого жанра в вопросительной форме. Вслед за вопросом «Кто вы, доктор Зорге?» задан еще один — «Как вас теперь называть?..»* Вопросы эти не просто затем, чтобы подогреть любопытство зрителя. Они отражают действительный, совсем не праздный интерес людей к личности человека столь необычной профессии. Подлинное имя советского разведчика Зорге — действительно Зорге. А вот истинный масштаб личности этого человека нам открыт еще не до конца. Есть художественный фильм французского режиссера Ива Чампи о Рихарде Зорге... Есть документальные свидетельства людей, лично знавших его... Фильм, скорее, о самой работе разведчика. Свидетельства подробнее касаются личности.

Со временем мы узнали новые имена легендарных героев тайной войны. И снова — гораздо подробнее об их делах и поступках, и в меньшей степени — о личных свойствах характеров. А между тем люди, пишущие о разведчиках, не могли не заметить, с каким интересом современный читатель внимает любой подробности, объясняющей духовную жизнь этих героев. В свою очередь, люди читающие, очевидно, приметили одну отличительную особенность в биографиях Зорге, Маневича, Абеля — их артистическую одаренность в той или иной области знаний. Зорге был талантливейшим журналистом. Абель — способный художник. В фильме о Зорге Чампи и Хольцман заметно подчеркивают в своем герое интеллектуальную значительность и духовный артистизм. Как он держится на дипломатических приемах, как ведет себя, когда нервы напряжены или когда расслаблены. Для авторов это даже более любопытно, чем сами перипетии тайной войны.

В фильме «Как вас теперь называть?..» создатели сценария Ю. Лукин, М. Прудников и выступающий с ними в соавторстве режиссер картины В. Чеботарев недолго держат нас в неведении относительно того, кто есть кто. Человек на Красной площади, жадно фотографирующий военную технику, — бывший гестаповец генерал Готтбург, один из руководителей немецкой разведки, обитавший во время войны в белорусском городе Положске. А седой сухощавый полковник со звездочкой Героя — советский разведчик, который во время оккупации действовал в том же городе. (Тогда его знали как повара ресторана «Глория», бельгийца мсье Жана, чье редкое кулинарное искусство способно было удовлетворить вкус самого утонченного гурмана.) Очень скоро нам станут известны все подробности и детали дела, которое некогда свело их вместе. Об этом, собственно, и фильм.

Между прочим, раньше предполагалось назвать картину «Положский парадокс». И это было не только условным заглавием. Название вполне отвечало характеру сюжета, ибо фильм строится на нескольких парадоксальных моментах.

Например. Гестаповцы засылают в партизанский отряд провокатора — бывшего советского летчика. Провокатор мужественно переносит все тяготы и лишения партизанской жизни и наконец признается, что послан фашистами. «А что если послать его к немцам? — приходит остроумная мысль командиру отряда.— Теперь уже с нашим заданием».

Молодой подпольщице необходимо проверить двух человек. Один — начальник немецкой канцелярии, мрачный офицер, увешанный крестами, с черной повязкой на лице. Другой — возлюбленный девушки, обаятельный, славный парень. На поверку — все не так. Мрачный фашист становится активным помощником советского подполья, а симпатичный парень оказывается немецким провокатором.

Все это парадоксы сюжетные. Сами по себе они занимательны, остры, неожиданны. Среди них выделяется тот, который связан с главными героями. Во время взрыва немецкой нефтебазы, расположенной вблизи аэродрома, оказался контужен крупный немецкий военачальник, собиравшийся лететь на фронт. Когда его привели в чувство, ему показалось, что кто-то заглядывал в портфель с оперативными планами. О своих подозрениях генерал рассказал контрразведчику Готтбургу. Логика требовала от Готтбурга, чтобы он тут же начал расследование, а генералу посоветовал воздержаться от поездки и не приводить в исполнение планы, по всей вероятности, рассекреченные. Однако самоуверенный Готтбург счел лучшим развеять подозрения генерала, благословил его планы, а сам принялся разыскивать советского агента — не сомневаясь, что обезвредит его прежде, чем тот успеет передать сведения советскому командованию. Кончилось это более чем плачевно для Готтбурга. Советский разведчик передал эти сведения. Наступление немцев было приостановлено, а Готтбургу, чтобы спасти честь мундира и собственную карьеру, пришлось пойти на соглашение с противником.

* Сценарий Ю. Лукина, М. Прудникова, В. Чеботарева. Постановка В. Чеботарева. Оператор И. Слабневич. Художник Е. Серганов. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Павлов. Редактор О. Курганов. «Мосфильм», 1965.

Таким образом, авторы фильма четко выражают стремление создать сложную многофигурную композицию, создать не только приключение с увлекательными событиями, изобилующее неожиданными встречами, таинственными исчезновениями, погонями и прочим. Здесь очевидно желание показать серьезный поединок, полный внутреннего драматизма и напряжения, поединок сложных, разносторонних характеров. Такой драматургический оборот не нов. Память сразу воскрешает «Подвиг разведчика». Но интересной представляется попытка авторов трактовать этот поединок не просто как состязание двух умудренных опытом разведчиков в хитроумии, профессиональной изобретательности (у обоих она высокого класса), а, скорее, как столкновение двух интеллектов.

Попытка эта сегодня не столько симптоматична, знаменательна, сколько просто логична. Она подсказана всем ходом развития детективного жанра.

В одной недавно изданной книге, раскрывающей очередную тайну «невидимой войны», описывается такой случай. Сотрудники английской разведки, дабы обезопасить сейфы от шпионов, придумали хитроумнейшую систему сигнализации, способную фиксировать малейшее прикосновение. Перед агентом открывалась романтическая перспектива — нащупать, изучить, расшифровать коварную ловушку. Однако все оказалось гораздо прозаичнее. И проще. Чтобы вывести из строя всю эту систему, достаточно было вывернуть одну, только одну электрическую пробку.

Очевидно, что многим приверженцам детективного жанра подобный факт показался бы малоэффектным — вывернуть пробку может всякий... Однако, хотя в жизни перед разведчиком открывается множество романтических возможностей, он более чем



«Как вас теперь называть?..». А. Азо — Валерий

кто-либо другой обязан согласовывать каждую из них с реальной действительностью. Романтик — он же практичный реалист. Это как поэт, который должен обуздывать самые смелые и дерзкие ассоциации, поэтические вольности строго выверенными законами ритма и рифмы.

Неискушенному воображению облик разведчика видится только в романтическом ореоле — загадочном, таинственном и странном. Наивному подпоручику Ромашову грезилось, как он переодетый бродягой-шарманщиком будет ходить по городам Германии и собирать ценнейшие сведения о неприятельской армии. Не то чтобы наивный подпоручик не видит всей сложности работы разведчика — он не там ее видит.

В телевизионном фильме «Вызываем огонь на себя» руководительница подпольной группы Аня Березко работает простой прачкой. Это не для камуфляжа, не для отвода глаз. Это житейская необходимость. У нее на руках семья, которой надо помогать, которую надо кормить, одевать... И в то же время добывать секретнейшие планы немецкого командования. Понятно, что это не одно и то же. Но для простой и мужественной девушки Ани Березко это совсем рядом — обыденные житейские трудности и трудности подпольной работы.

Разумеется, это очень важно для человека такой профессии — вовремя притвориться шарманщиком или глухонемым, суметь пройти по карнизу или выпрыгнуть на ходу с поезда. Но давайте обратим внимание на следующее: чем больше будет художник «оживлять» своего героя подобными эффектами, тем легче рискует он схематизировать его и обезличить. Своеобразие работы разведчика в том, что ему каждодневно, каждочасно приходится выбирать между храбростью открытой и осторожностью,

«Как вас теперь называть?..»





«Как вас теперь называть?..».
В. Стржельчик — генерал Готтбург, А. Азо — Валерий

в которой храбрость скрыта, между чувством и разумом, выверять фантазию расчетом, окрылять расчет фантазией. Он в каждый момент, в каждом своем движении ощущает полноту жизни, напряженный пульс ее. Исключительное — как норма жизни, но не как исключительный эпизод в жизни. Именно здесь проявлется личность разведчика — своеобразие его индивидуальности, его интеллекта.

К этому и стремились авторы фильма «Как вас теперь называть?..», добиваясь сложности и достоверности характеров. Готтбург в исполнении В. Стржельчика умен, осторожен и проницателен. Он вовсе не производит устрашающего впечатления — этот спокойный, отлично владеющий своими нервами гестаповец. Понятно, что он не брезгует никакими методами, но все же предпочитает «физическим мерам» психологическую дуэль. Сразу вспоминается генерал Руммельсбург из «Подвига разведчика», прекрасно сыгранный М. Романовым. И то, что жанр опять возвращается к образу тонкого и и умного противника, безусловно, отрадно.

Готтбург был бы еще значительнее, если бы думал не только о себе, о своей карьере, о своей личной чести. Это заведомо ослабляет его «игру» и дает в руки советского разведчика верную карту. Получилось, что авторы разрешили сложный конфликт не самым сложным приемом. Поэтому образ Готтбурга где-то схематичнее в сравнении с Руммельсбургом, который вел поединок с нашим разведчиком на равных и... все-таки проиграл.

Актерские работы в этой картине стоят, пожалуй, наибольшего внимания. В сценарии образы гестаповца Кольвица, бывшего летчика Майкова, его сестры Лиды не выходят за рамки известных схем. И если живое и достоверное сумело пробиться через привычное и банальное, то в этом большая заслуга исполнителей — Е. Копеляна, В. Самойлова, Л. Голубкиной.

Здесь, очевидно, самое время оценить игру молодого актера А. Азо в главной роли советского разведчика Валерия. Однако хотелось бы предварить нашу оценку одним замечанием.

В попытке драматизировать события и характеры авторы подчас как бы чрезмерно нагнетают сложность и от этого, само собой, теряют ее. Их можно упрекнуть в излишнем увлечении сюжетными парадоксами, каждый из которых мог бы стать основой самостоятельного фильма — для одной картины их, пожалуй, многовато... Налет искусственной, нарочитой сложности лежит и на ряде характеров. Мы уже говорили о некоторых — о капитане Миллере, начальнике немецкой канцелярии, о провокаторе «Сереже». Поначалу нам представляют этих людей в самых радужных или, наоборот, в самых подозрительных красках — дабы усилить затем обратный эффект.

В некоторой степени это относится и к главному персонажу — разведчику Валерию. Режиссер В. Чеботарев и актер немало потрудились, чтобы создать сложный, духовно выразительный образ. У героя умные, живые глаза, изящные движения, элегантная речь. Он одинаково убедителен и в роли бельгийского кулинара, и в роли ловкого авантюриста, которую разыгрывает в камере, и особенно в поединке с Готтбургом, когда ему не надо играть никакой роли, а просто нужно быть тем, кто он есть,— бойцом и патриотом. Но порой создается ощущение, что герой где-то немного рисуется своим артистизмом, умом, талантом, памятью. Эта внешняя усложненность, некоторая картинность еще не объясняют подлинной сложности и красоты характера героя.

В заключение еще об одной особенности жанра, которая может сыграть существенную роль в дальнейшем его развитии. Профессия разведчика — это действительно самая романтическая из военных профессий. Где-нибудь в тылу или даже на передовой романтику намывают по крупице. А здесь она как бы в слитках, здесь ее можно добывать открытым способом. В свое время таким же кладезем романтики казалась авиация. Для многих романтиков и поэтов самолет был средством воспарить над прозой жизни. И только такой поэт авиации, как Экзюпери, сделал очевидное прозаическое открытие, что самолет — это не цель, а средство, «как плуг или рубанок».

Художникам, раскрывающим увлекательные подвиги разведчиков, еще предстоит сделать свои «прозаические» открытия в этой романтической теме, которые неизбежно станут и художественными открытиями.

М. РОШАЛЬ

Сказочник Александр Роу

Неистребимая жажда счастья — вот что во все времена и у всех народов побуждало человеческую мысль на создание сказки. В сказке воплощалось все то, чего не было в жизни: бездомные и сирые становились знатными и богатыми, убогие — красивыми, слепые — зрячими, слабые — сильными, а злые и жадные получали по заслугам. Враги оказывались поверженными, а правда и любовь торжествовали. В сказках люди давно уже летают к звездам, опускаются на дно морей и океанов, общаются друг с другом с помощью волшебного зеркала, давно уже понимают язык животных, птиц и рыб.

Правда, в последнее время жизнь стала быстро догонять сказку. Людям удалось создать то, на что не была способна самая изощренная фантазия сказочника. Какими наивными и беспомощными выглядят, например, огнедышащие драконы по сравнению с современным «чудом» — водородной бомбой. Впрочем, было создано немало и мирных изобретений, не предусмотренных в сказках — например кинематограф.

И вот, только-только появившись на свет, кино само стало создавать сказки и творить «чудеса». История киносказки насчитывает уже многие годы. Чудеса на экране стали привычным явлением, почти повседневностью. И все же до сих пор при виде их каждый раз замирает сердце у сидящих в зале — не только у детей, но и у искушенного взрослого зрителя, который давно и точно знает, что чудес не бывает.

Однако не только и даже не столько чудеса привлекают нас в сказке. Привлекают присущие сказке чистота и благородство идеалов, достичь которых оказалось гораздо труднее, чем осуществить «технические» предсказания сказочников. Мы любим сказку за ее поэтичность, юмор, обаятельную простоту, непобедимое жизнеутверждающее начало. Хорошая сказка при всей своей фантастичности всегда исходит из жизненного опыта, правда, гиперболизируя, видоизменяя и «остраняя» его.

В лучших народных сказках, не говоря уже о литературных, сочиненных известными писателями, создана бесконечная галерея ярких образов, необыкновенно подлинных, живых, человечных характеров. И далеко не так просто создать на экране произведение, адекватное по своей художественной выразительности народной сказке. Режиссеры поразному подходят к решению задачи. Одни стараются подчеркнуть эту условность, сказочность мира, в котором разворачивается действие, используя рисованные декорации, всячески стилизуя материал. Другие режиссеры, к ним принадлежит, например, наш замечательный киносказочник Александр Роу, создают, так сказать, «реалистические» сказки. Роу снимает фильмы на живой природе — только соответственно подобранной, с участием настоящих животных и т. п. Ведь природа России, с ее дремучими лесами и бескрайними полями, березовыми рощами и глубокими реками, достаточно сказочна сама по себе, и здесь есть от чего оттолкнуться творческой фантазии.

«Сказка есть сказка, как бы ни были глубоки заложенные в ней идеи, сказку нельзя лишить ни фантастичности, ни условности, ни тем более наивности. Сказку надо принимать с доверием и убежденностью в реальность того, о чем ведется рассказ, так, как делают это дети. Тогда перед вами раскроется чистая душа сказки. Это первое условие успеха фильма-сказки у зрителя. Вто-



«Василиса Прекрасная». В. Сорогожская — Василиса

рое... сказку надо снимать в реальной обстановке. Тогда все чудеса будут неожиданными и чрезвычайно впечатляющими»,— так определяет Роу принципы своей работы.

Творчество Александра Роу многогранно. Тем не менее его фильмы узнаются сразу — по режиссерскому темпераменту, оптимизму, буйному юмору, может быть, несколько грубоватому и наивному, но действительно народному. И, главное, Роу точно знает

«Кащей Бессмертный». Г. Миллар — Кащей Бессмертный, С. Столяров — Никита



психологию зрителя. А основной зритель его картин, конечно, дети.

Как правило, Роу отдает предпочтение русской народной сказке. На ее основе им поставлены фильмы «По щучьему велению», «Василиса Прекрасная», «Конек-Горбунок», «Кащей Бессмертный», «Марья-Искусница» и последний, недавно вышедший на экраны страны — «Морозко».

В каждом из этих фильмов развивается какая-то одна центральная тема, которая от эпизода к эпизоду становится все доступнее пониманию ребенка, и он сам, без указующего авторского перста, приходит к нужным выводам. Так, смекалка, трудолюбие Емели («По щучьему велению») в глазах маленького зрителя выгодно отличаются от раззолоченной глупости, увенчанной царской короной или боярской шапкой. Авторы безжалостно издеваются над дураком-царем, его приближенными и слугами, столь же глупыми, как и он сам. Некоторые эпизоды приближаются к настоящей цирковой буффонаде, когда, например, из глаз царевны Несмеяны бьют фонтаном слезы, заливая все вокруг. А вот боярин оказывается плывущим по середине реки во всем своем зимнем облачении, потому что Емеля запросто превратил зиму в лето. Кстати, этот забавный эпизод родился совершенно случайно: съемочная группа не успела отснять зимнюю натуру, и, сказав: «По щучьему велению, по моему хотению», — Роу превратил все оставшиеся зимние эпизоды в летние. И наоборот — все, что связано с Емелей, отличается лаконизмом, житейской простотой и удобством. Как естественно дрова сами укладываются в сани, а ведра с водой сами бегут домой по ледяной дорожке!

Персонажи киносказок Роу обычно очень выразительны — и внешним обликом и броской, острой характеристикой. Достаточно вспомнить хотя бы своего рода классическую роль Квака из фильма «Марья-Искусница», сыгранную артистом Г. Милляром. А рядом с трусом и подхалимом Кваком, верным исполнителем злой воли своего повелителя, совсем другой образ, созданный этим же актером, глубоко поэтический, народный— образ старика крестьянина в одной из первых картин Роу — «Василиса Прекрасная».

Те, кто видел фильм, надолго запомнят прощание старика со своими сыновьями. Развалившийся плетень. Тоненькие жерди с перекладиной там, где должны быть ворота.

Голое, неприглядное место, без единого деревца. И только тянутся вдаль три дороги, а по дорогам уходят от старика его три сына. Одиноко и печально стоит в воротах крестьянин и глядит им вслед. И нам не нужно видеть лицо актера, чтобы понять чувства старика,— настолько выразительна вся его фигура на фоне пейзажа.

Эпические ноты, приданные режиссером отдельным сценам в сказке о Василисе Прекрасной и сближающие их с русскими былинами, особенно громко прозвучали в другом фильме Роу — «Кащей Бессмертный». Этот фильм вышел на экраны страны весной сорок пятого года, и зрители радостно сближали победу над темными силами Кащеева царства с победой над немецким фашизмом. Декорации и костюмы, осуществленные в этом фильме по эскизам Н. П. Акимова, направляли мысль зрителя на это сопоставление. Например, при создании костюмов Кащеева войска художник явно отталкивался от одеяния тевтонских псов-рыцарей с их рогатыми шлемами.

Очень выразительно снят финальный эпизод фильма. Два войска стоят друг против друга, готовые к бою. Где-то за горизонтом скрываются их бесконечные ряды. Впечатление многотысячной армии достигается режиссером самыми простыми средствами, даже без применения комбинированных съемок — точно выбранным ракурсом и монтажом.

Между войсками — «чисто-поле». На нем и произойдет битва между Кащеем Бессмертным и русским богатырем Никитой Кожемякой. Несколько раз отрубает богатырь голову Кащею, но она на наших глазах отрастает заново. Эти сложные комбинированные кадры выполнены технически безукоризненно. Вообще вся изобразительная сторона фильма сделана с большой тщательностью и выразительностью (оператор М. Кириллов). Прекрасны все комбинированные съемки: тут и полет ковра-самолета, и шапка-невидимка, и превращение живого человека в каменную статую, и многое другое.

Чрезвычайно впечатляет образ самого Кащея Бессмертного. Он напоминает какую-то зловещую птицу с фосфорицирующими глазами и тяжелой громыхающей походкой.

Следующий фильм, развивающий тему русского фольклора в творчестве Роу, — цветной фильм «Марья-Искусница» по сценарию Е. Шварца.



«Марья-Искусница». Г. Милляр — Квак

Известно, что у Шварца традиционная сказка служит, как правило, фундаментом, на котором он строит свое собственное здание.

Как почти во всех своих сказках, Шварц и здесь высмеивает и разоблачает диктаторскую власть, пусть даже скрывающуюся под маской добродушной глупости. В образах Водокрута, Квака драматург обрушивается на спесь, лицемерие, ханжество и жестокость. Надо сказать, что, на наш взгляд, режиссер создал фильм несколько более прямолинейный, чем позволял материал сценария, не вскрыл всю глубину заложенного в нем подтекста. Но, может быть, он по-своему был прав, так как фильм адресован главным образом детям.



«Королевство Кривых Зеркал». Оля и Таня Юкины — Оля и Яло

И еще один фильм Роу связан с перенесением на экран русской сказки — это «Морозко». Но об этой картине мы будем говорить несколько позже, так как в ней синтезируются многие черты, характерные для творчества Роу, а «Морозко» — его пятнадцатый фильм. Среди предыдущих фильмов — экранизации повестей Н. В. Гоголя «Майская ночь» и «Ночь перед рождеством», приключенческий фильм «Тайна горного озера» и комедия «Драгоценный подарок», фильм-балет «Хрустальный башмачок», пользовавшийся большим успехом не только у нас, но и за рубежом. Кроме того, Роу снял два фильма, действие которых происходит в фантастическом волшебном мире, но уже не связанном именно с русской сказкой, — это «Новые похождения Кота в сапогах» по сценарию С. Михалкова и «Королевство Кривых Зеркал» по сценарию В. Губарева и Л. Аркадьева. Естественно, что при постановке этих сказок Роу ищет и находит совсем другие выразительные средства, продиктованные особенностями драматургического материала. При создании своих произведений Сергей Михалков и Виталий Губарев отталкивались в какой-то степени от любимых детских книжек—сказок француза Перро «Кот в сапогах» и «Алиса в стране чудес» англичанина Л. Кэролла. В нашей литературе это не первый случай. Когда-то еще Алексей Толстой написал «Приключения Буратино, или Золотой ключик» по мотивам итальянского «Пинокккио», и его находчивый и веселый Буратино полюбился нашим детям не меньше, а, может быть, даже больше, чем «Пинокккио». И это понятно — ведь Толстой писал свою книгу в расчете на запросы и психологию именно советских ребят.

То же можно сказать о «Новых похождениях Кота в сапогах». Хотя С. Михалков и оставляет схему сказки почти неизменной, он, особенно в первой половине сценария, вкладывает в события другой смысл, развивает сюжет, вводит новые персонажи.

Еще более самостоятельна сказка Губарева «Королевство Кривых Зеркал». Совет-

В этом отношении показательна режиссерская трактовка образа Квака. Квак — противное жабообразное существо с ластами на тонких ногах и круглым животом. Он доверенное лицо в подводном царстве Водокрута, исполнитель его злой воли. И все же это был тот случай, когда ребята стали подражать отрицательному да еще осмеянному персонажу. Выходя с сеанса, ребятишки немедленно раздвигали носы ботинок широко в стороны, растягивали рот до ушей и говорили так, чтобы речь походила на кваканье лягушки. Это, видимо, объясняется тем, что образ Квака, рожденный фантазией Е. Шварца, решался режиссером, художником Е. Галеем и актером Г. Милляром только в духе наивной детской игры. Это невольно вызывало живой отклик в душах ребят.

Кого только не увидишь в этом фильме! Здесь «играют» и звери, и птицы, и рыбы. Многие из них «говорят» человеческими голосами. Этот сказочный прием, часто применяемый Роу, всегда оказывал безошибочное воздействие на зрителя. Трудно забыть, например, говорящую щуку из фильма «По щучьему велению» — так синхронно и точно удалось режиссеру совместить изображение широко открывающей пасть щуки.

ская девочка Оля и ее антипод Яло, которая воплощает все Олины недостатки, переживают совсем иные приключения, чем Алиса в зазеркалье. Яло и Оля, прекрасно сыгранные маленькими сестрами-близнецами Олей и Таней Юкиными, попадают в страшный, чуждый им мир Королевства Кривых Зеркал, где все обман, где красивые имена Анидаг, Абаж, Нушрок скрывают истинную сущность людей, которым они принадлежат. Все понятия извращены в этом мире алчности и злобы. Красивых считают уродами, уродов красавцами, молодых старыми, а старых молодыми. И только один мальчик во всем королевстве отказывается делать кривые зеркала. Он сделал такое зеркало, в котором каждый может увидеть свое истинное лицо. Мальчика должны казнить, но Оля и Яло спасают его. Много тяжелых переживаний и опасных приключений выпадает на их долю. Все это заставляет маленькую Олю осознать наконец свои ошибки и недостатки, стать послушной, аккуратной и вежливой. Даже в таком кратком изложении видно, что назидательный финал не вполне соответствует романтическим и увлекательным событиям сказки. К сожалению, и на экране он получился менее удачным, чем

«Морозко». А. Хвыля — Морозко





«Морозко». Наталья Седых — Настенька

выразительный, образный рассказ о Королевстве Кривых Зеркал.

Перенесение на экран острых, красочных образов С. Михалкова и В. Губарева потребовало от режиссера и актеров предельной страстности и лаконизма. Роу избавился здесь от излишней многословности, натуралистичности, которые были свойственны его ранним фильмам. Актеры играют сдержанней и проще, без театральности и нажима, как это иногда случалось.

И все же только материал сценария «Морозко» позволил Роу добиться органического сплава в единое целое драматического и поэтического начал сказки с добрым и тонким юмором.

Объединив мотивы из нескольких сказок, комедиографы Н. Эрдман и М. Вольпин придали им новое, современное звучание, создав самобытное и актуальное произведение, полное юмора.

Сказка о Морозко, который наградил и обласкал добрую падчерицу и жестоко наказал злую и своенравную дочь мачехи, переплетается с другой фольклорной темой — о человеке, силой волшебных чар превращенном в животное. Много изобретательности и выдумки вложили в этот фильм его создатели. Но, главное, на этот раз режиссеру удалось пронизать весь фильм тонким лиризмом, опоэтизировать не только пейзаж, но и каждый образ, каждую деталь. Этому не мешает задорный юмор, не мешает заземленность

таких сказочных образов, как Морозко (А. Хвыля) или волшебный Старичок-Боровичок, которого прекрасно озвучил М. Яншин, придав ему нарочито бытовые народные интонации. Наивно, смешно, но и вместе с тем трогательно Морозко «обходит владенья свои», напевая хорошо знакомую детскую песенку «В лесу родилась елочка».

Как поэтичен, например, эпизод, когда Настенька (ее роль играет совсем юная ученица балетного училища Наташа Седых) доверчиво просит солнце подождать немного освещать землю своими лучами и дать ей выполнить наказ злой мачехи — связать чулок до рассвета. И большое красное солнце повинуется, возвращается назад за зеленые леса. Этот эпизод прекрасно снят оператором Д. Суренским.

Всегда, во всех сказках Баба-Яга — олицетворение злого начала. И если в «Василисе Прекрасной» — это зловещая ведьма с клюкой и торчащими клыками, то в «Морозко», оставляя внешний облик почти неизменным, авторы придают ей несколько другой характер. В «Морозко» Баба-Яга, несмотря на свою малоприятную внешность, не лишена некоторого обаяния. Ее называют иногда Бабуся-Ягуся. Она обладает даже чувством юмора. Это не мешает ей, конечно, творить свои черные дела. Но если в «Василисе Прекрасной» Баба-Яга вызывала у ребят только страх и ненависть, то в «Морозко» они уже смеются над ней, над ее попытками приспособиться к обстановке. Прекрасно сделан эпизод, когда герой фильма Иванушка и Баба-Яга по очереди заставляют избушку на курьих ножках поворачиваться к себе передом, а к лесу задом. Топает ногой Иванушка, избушка поворачивается в одну сторону, топает ногой Баба-Яга, и избушка поворачивается в другую. Ритм поворотов все убыстряется. Избушка еле успевает подчиняться приказам. Все это напоминает забавный танец, в котором участвуют три партнера. Наконец обессиленная Баба-Яга опускается на порог и устало трет себе поясницу. У нее явный радикулит. Актер Г. Милляр, играющий Бабу-Ягу, точно передает симптомы этой болезни.

Нельзя не упомянуть и о неожиданно оригинальной трактовке образа родной дочери мачехи (Инна Чурикова). Это упитанная, неотесанная девица, нахальная и глупая. Однако замашки и манеры у нее какие-то современные. Ребята безошибочно узнают в ней черты многих своих сверстников и сверстниц, и поэтому воздействие образа оказывается очень сильным.

«Морозко», как и другие фильмы Александра Роу, — это особый мир. Мир ярких чувств, мыслей, мир, в котором безраздельно господствуют фантазия, оптимизм, юмор. Мир, который дорог нам с самого раннего детства. И нет ничего удивительного в том, что каждый показ этого фильма прерывается горячими аплодисментами не только советских зрителей. Во время демонстрации картины на фестивале детских и юношеских фильмов в Венеции зал восторженно встретил эту сказку, получившую главный приз фестиваля.

И. ЧЕРНЫШЕВА

Творчество Марка Магидсона

Фотограф, ретушер, скульптор, кинооператор — вот путь, пройденный Марком Магидсоном. Ученик гомельской фотографии «Светопись» стал одним из самых ярких и своеобразных советских кинооператоров. Каждая из прежних его профессий оставила свой отпечаток на творческой манере художника.

Вопрос о стиле оператора, о его творческом почерке очень сложен. Операторская работа не является или во всяком случае не должна быть основной в фильме, она всегда подчинена задачам драматургии, воле режиссера. А встречаться приходится с самыми разными режиссерами и с самым разнообразным драматургическим материалом. И все-таки, говоря о большом художнике-операторе, мы можем определить его стиль, его манеру.

Блестящее владение искусством фотографии сыграло большую роль в творчестве Магидсона в игровом кино. Однако после первых лет работы он почувствовал, что все еще остается фотографом. Желая овладеть движением камеры, обрести динамику живого света, он идет на хронику. Там он встречается с Дзигой Вертовым. «Три песни о Ленине» — лучший фильм Вертова и один из лучших документальных фильмов вообще. Он сделан в очень редком тогда и до сих пор своеобразном поэтическо-документальном жанре. Это результат синтеза вдохновенной художественной образности с документальной подлинностью. Фильм составлен из кадров, снятых разными операторами (в их числе был и никому тогда не известный Марк Магидсон) в разное время, однако благодаря художественному такту операторов и их умению полностью подчинить себя замыслу автора стилистическое единство фильма сохранилось. Было создано поистине поэтическое произведение — песня о Ленине, песня, пропетая на одном дыхании.

Есть в фильме несколько кадров, о которых можно сказать с уверенностью: их снимал Магидсон. Это Горки и скамейка Ленина, проходящая лейтмотивом через всю картину. Тихие подмосковные пейзажи, солнечные блики на листьях деревьев, мягкое, чуть размытое изображение. Да, это снимал Магидсон! Значит, оператор все-таки «выдает» себя? Да, но только в этих кадрах и только потому, что они являются лейтмотивом и составляют смысловой и ритмический повтор, отсюда — возможность и даже необходимость их изобразительного выделения.

Магидсон, приступая к съемкам «Трех песен о Ленине», не имел опыта документальных съемок, да и вообще-то операторский опыт его был еще более чем скромен, но образно-поэтический замысел Вертова оказался ему сразу близок и понятен, потому что соответствовал творческому складу, поэтическому мышлению начинающего свой путь в искусстве художника.

Это были годы, когда в кинематографе и в профессии кинооператора, в частности, произошли огромные изменения. Специфическая выразительность немого кино была разрушена, на смену ей пришла новая эстетика, которая заставила всех кинематографистов отказаться от привычных правил и норм.

Техника еще долго оставалась консервативной, большой вес делал камеру неподвижной, громоздкая, сложная аппаратура поглощала большую часть внимания операторов. Техника стала ограничивать творческие возможности. Все это сказывалось на художественном уровне фильмов.

С приходом звука в кино кинематограф стал еще более, чем в первые десятилетия, актерским, актер прежде всего поглощал внимание зрителя.

Не все операторы смогли легко и органично воспринять эстетику звукового кино; Магидсону было легче — его не обременяли годы практики, традиции и привычки. Его первая большая самостоятельная работа появилась на экранах, когда звук одержал уже полную и окончательную победу. Это была «Бесприданница». Яков Протазанов — режиссер, явно тяготеющий к театральности. Приход звука, с одной стороны, дал ему возможность еще глубже и полнее использовать талантливых актеров, а с другой стороны, усугубил театральность его фильмов. И если из всех многочисленных экранизаций пьес Островского только «Бесприданница» и «Гроза» могут быть названы истинно кинематографическими произведениями, то заслуга во многом принадлежит операторам М. Магидсону и В. Гарданову.

Фильм «Бесприданница» стал ярким примером статической композиции; именно в кадрах, не рассчитанных на движение, Магидсон чувствует себя свободно, и именно здесь его мастерство проявляется наиболее полно. Оператор явно и намеренно подчеркнуто использует произведения русской классической живописи («Бурлаки» И. Репина, «Неравный брак» В. Пукирева). Теперь нам ясно, что не стоило так точно повторять композиции, сходство более отдаленное и ассоциации менее определенные были бы уместнее. Вообще в «Бесприданнице» Магидсон каждый кадр строит, как произведение станковой живописи, рассчитанное на долгое и внимательное разглядывание. Но не забудем: опыт кинематографии еще только складывается.

Переходы от света к тени выполнены у Магидсона с передачей тончайших нюансов света, поэтому кадр получается живой, мягкий. Здесь оператор старается избегать резких контрастов, пользуется ими только в самые напряженные драматические моменты. (Например, встреча Ларисы и Паратова на лестнице после его возвращения в город.) Вершина мастерства Магидсона (не только в этом фильме, но вообще в его творчестве) — портреты Ларисы. Л. Косматов считает, что «образ Ларисы — до сих пор непревзойденный образ решения женского портрета в кино». На крупных планах оператор применяет тональный рисунок изображения, очень мягкий, без контрастов. Это дает ему возможность детально показать мимическую игру актрисы, мягко моделировать ее лицо, создать образ возвышенный и поэтический.

Портреты получились очень разные и каждый раз по-новому выразительные. Сцену первого объяснения в любви Ларисы и Паратова режиссер выносит в сад, где темные силуэты их кажутся неотделимыми от пейзажа. Лариса переполнена ощущением счастья, любви и надежды. Но вот проходит год, и мы видим совсем другую Ларису, изображение становится более контрастным — оператор подчеркивает светом скулы, высвечивает глаза, полные тоски. Перед нами уже не доверчивая девочка, а обманутая женщина.

У Протазанова в картине есть интересный драматургический прием: он повторяет некоторые узловые эпизоды по мизансценам, и этот композиционный повтор подчеркивает происходящую трагедию. Вот Лариса поет для Паратова дома в присутствии гостей свой романс. Она поет о любви, и ей кажется, что она любима. На белом фоне оператор светом лепит чистый, нежный портрет ее. Проходит год. То же общество собралось у Карандышева. Снова Лариса поет для Паратова свой романс, она по-прежнему любит, но уже не надеясь на счастье. Ее темная фигура резко очерчена, свет теперь так же беспокоен и тревожен, как сама Лариса. Жизнь течет медленно и лениво — те же люди, тот же романс, только душа женщины надломлена.

Образ, созданный актрисой, режиссером, оператором,— это цепь кадров, которые в совокупности своей создают единый психологический портрет; каждый кадр, будучи вполне законченным, является в то же время лишь частью целого.

Есть в картине образ, не названный в титрах, однако не менее значительный и необходимый, чем все другие, — это образ природы как воплощения того естественного, живого начала, которое так сильно и непобедимо в Ларисе. В натурных съемках оператора привлекает возможность улавливать игру воды и неба, солнечных бликов на деревьях, возможность живописно и непринужденно разбрасывать световые пятна и накладывать тени. Магидсон передает состояние природы в данный момент: деревья, небо, вода чуть размыты струями воздуха, солнца, создает мягкие и прихотливые рисунки. Это художник большого поэтического таланта, поэтому природа для него — источник вдохновения и наслаждения.

В звуковом кино на смену однозначному, обобщенному кадру пришел долгий и сложный звуковой, требующий большой подготовки, детальной проработки; актерам стало гораздо удобнее сниматься в павильоне; все это привело к тому, что натурные планы начали имитировать в павильоне. Даже такой лирик, как Д. Демуцкий, создавший в 20-е годы с Александром Довженко кинопоэмы, переполненные ощущением красоты и живой прелести природы, в «Подвиге разведчика» снимает вместо реки колышущийся, освещенный бликами холст. Магидсон отлично умел снимать павильон под натуру, но он старался не делать этого, так как, во-первых, чрезвычайно остро чувствовал всякую художественную фальшь, а во-вторых, для него природа была всегда такой же живой, как герои, поэтому ее не мог заменить разрисованный задник.

Прекрасным доказательством этого является фильм «Повесть о настоящем человеке». Первая половина картины была чрезвычайно сложна для режиссера А. Столпера, актера П. Кадочникова и оператора из-за однообразия драматургического материала. Холодные лучи зимнего солнца пробиваются сквозь легкую дымку, окутывающую лес. Покой и безмолвие прорезаются шумом падающего самолета. После нескольких динамичных кадров темп резко падает, замедляется и надолго остается таким. Мересьев едва-едва передвигает ноги, потом начинает ползти. Путь его бесконечно длинен и бесконечно мучителен. Актер на экране один, он должен держать в напряжении зрительный зал, заставить его сопереживать и волноваться. Кинематографический

зритель привык к динамике фильма, иногда чисто внешней, к разнообразию действия; лишить его всего привычного и любимого и заставить подчиниться внутреннему напряжению сцены — задача, требующая от режиссера и актера изобретательности и отточенного мастерства. Однако сцены в лесу оказались самыми удачными в фильме, и вот почему: природа одушевлена, она такое же действующее лицо, как человек. Магидсон научил ее говорить на экране языком, понятным человеку. Представим себе, что авторы фильма пошли бы по пути наименьшего сопротивления и сняли бы всю эту часть картины в павильоне, воспользовавшись рирпроекцией. Неудача была бы неизбежной. Почему? Природа может быть враждебной человеку или благосклонной к нему, но в любом случае между ними складываются какие-то отношения, контакт, и только лишь с живой природой этот контакт возможен.

Начало фильма — начало борьбы Мересьева с невидимыми врагами: болезнью, голодом, холодом, одиночеством. Борьба отнимает последние силы, но не может сломить волю. Магидсон создает серию мересьевских портретов, по которым мы можем рассказать всю историю жизни человека, и всегда образ строится на контрасте физической слабости, беспомощности и огромной силы духа. И опять главное средство выразительности — свет.

Оператор лепит светом форму, объем, работая тоном, используя все градации от темно-серого до белого. Магидсон остается верен себе, мало используя движение камеры, создавая четкие композиции кадра.

Сцены в больнице почти полностью статичны. Но это не мертвая, застывшая статика: каждый кадр наполнен светом, струящимся из окон воздухом, мы физически ощущаем атмосферу наступающей весны, вдыхаем ее ароматы, свежесть и чистоту.

В этом мастерство Магидсона, но в этом и его ограниченность. Он работает, как живописец, который неторопливо и любовно обрабатывает каждый мазок, каждую деталь, а потом, отойдя подальше и прищурив глаз, любуется чистотой и точностью своей работы. Но живописец отбирает жизненный материал в соответствии со своими творческими возможностями (Ренуар не станет работать над батальным сюжетом), оператор обычно не может себе этого позволить. Он должен одинаково свободно владеть всеми средствами кинематографической выразительности. Однако для оператора с ярко выраженной творческой индивидуальностью это не всегда возможно. Особенности таланта всегда ограничивают сферу творчества. Марк Магидсон — яркий тому пример. В фильме «Повесть о настоящем человеке» в сцене воздушного боя он оказался беспомощным, ему явно недостает динамичности и экспрессивности. Там, где нужен высокий темп и большая подвижность, Магидсон чувствует себя неуверенно.

В начале 50-х годов в распоряжение наших режиссеров и операторов поступила цветная кинопленка. Как всякое новшество, цвет вызвал и восторженное и недоверчивое отношение к себе. Освоению нового средства кинематографической выразительности большой вред нанесло административное вмешательство, требование снимать цветные фильмы — так было наряднее и «красивее». При этом задачи драматургии далеко не всегда принимались во внимание. Цвет приносился часто извне, и с ним мирились, как с неприятной необходимостью.

По отношению к цвету режиссеров и операторов можно разделить на три категории. Для определения их очень удобно пользоваться терминологией С. Эйзенштейна: цветовое и цветное. К первой категории относятся художники, которые делали цветные фильмы, как раскрашенные движущиеся фотографии. Ни о какой драматургической роли цвета здесь не могло быть и речи, просто небо было синим, а деревья зелеными, то есть цвет выполнял чисто информационные функции. Кстати, если уж быть точным, нужно сказать, что и деревья-то зелеными не были, потому что зеленый цвет долгое время оставался загадкой для операторов. Деревья были грязно-желтыми, бурыми, какими угодно — только не зелеными. Операторы-теоретики спорили, вычисляли, доказывали, но деревья от этого не зеленели. И вот Магидсон заявил: «У вас не получается? А у меня получится!» Через некоторое время все смотрели знаменитый магидсоновский «зеленый ролик». Здесь были переданы все оттенки зеленого — от ядовито-изумрудного до самого бледного и нежного. Это было похоже на чудо, но Магидсон никогда не засекречивал своих открытий, и это его открытие тоже было удивительно просто: он снимал зелень на просвет или же около воды, где предметы кажутся более прозрачными, а зеленый цвет поэтому — более интенсивным и чистым. Вторым таким открытием Магидсона был фиолетовый цвет мантии кардинала в фильме «Заговор обреченных». После этого небольшого отступления вернемся к нашей классификации.

Ко второй категории относятся художники, которые, видя несоответствие драматургического материала цветовому изобразительному решению, стараются сделать цвет нейтральным.

Третья категория художников составляет меньшинство. К ним в первую очередь принадлежат Андрей Москвин и Марк Магидсон. В отличие от большинства своих коллег они не боятся цвета, не прячут его, а экономно, но смело пользуются его выразительной силой.

В 1950 году Магидсон с режиссером М. Калатозовым снимают «Заговор обреченных».

В сценарии Н. Вирты не было живых человеческих характеров, были лишь носители очень определенных публицистических тезисов. По этому признаку они и делились на положительных, на отрицательных и на колеблющихся, которые к концу фильма выбирали прочные, определенные позиции. Эта схема была перенесена в фильм. Ранее я говорила о Магидсоне как о мастере психологического портрета, как о тонком лирике и поэте, и вот он берется за реализацию на экране чисто публицистических положений. Нас в данном случае интересует цветовое решение фильма и степень его соответствия задачам драматургии — поэтому обратимся к одной из лучших по операторскому решению сцен фильма — «заседание парламента». Авторы должны охарактеризовать членов парламента. Дать возможность каждому из них высказаться нельзя, поэтому авторы прибегают к типажному и цветовому гротеску. Лица окрашиваются оттенками разных цветов, оператор бросает на них световые пятна, слегка деформирует лица, выбирая острые ракурсы. Цвет Магидсон дает очень интенсивный, локальный.

В таких же напряженных цветовых тонах решается сцена в соборе. Готические своды, полумрак, странные блики от мерцающих свечей и страшное, деформированное цветом и светом лицо кардинала (А. Вертинский).

При оценке цветовых фильмов нередко сравнивают их с живописью, считая, что чем ближе цвет в кино к живописному, тем лучше. Пользуясь этими критериями, иногда делают вывод: «говоря о достижениях цвета в кино, нужно признать, что ему не хватает еще тонкости и жизненности, свойственной реалистической живописи». Почему такая претензия кажется мне неправомерной? Она выражает отношение к цвету как к раскраске, считая главной целью достижение максимального жизнеподобия.

Но всегда ли эта цель совпадает с драматургическими задачами? Эйзенштейн и Москвин прибегают к сильнейшему цветовому гротеску в эпизоде пира с опричниками в «Иване Грозном», удесятеряя таким образом силу эмоционального воздействия. По этому же пути идет Магидсон в «Заговоре обреченных». Поэтому ни о каком сходстве или несходстве с реалистической живописью в данном случае не может быть и речи. Один из рецензентов фильма М. Калатозова — М. Магидсона «Вихри враждебные» писал: «Фильм цветной, но нигде цвет не режет глаза, нигде краски не сгущены, они очень естественны». Опять основное требование к цвету — жизнеподобие. Похвала явно не удалась. Метод Магидсона и в черно-белых и в цветных фильмах свободен от элементарной «оправданности». Он очень любил световые пятна, блики, составлял из них живописный рисунок, руководствуясь при этом только чутьем и интуицией, которая всегда подсказывала ему единственно правильное решение. Он строил и освещал кадр, исходя не из предвзятых теоретических концепций, не из профессионального «свода правил», а из задач, которые ставила перед ним драматургия. И благодаря этому творчество Магидсона остается живым и сегодня, хотя живописная статичность его кажется уже немного устаревшей. Теперь большинство операторов старшего поколения и особенно молодежь работают во многом иначе. Конечно, иначе работал бы и Марк Павлович Магидсон. Но для того чтобы наступило это «сегодня», нужно было, чтобы «вчера» талантливый эмпирик говорил свое: «Вы знаете, а я умею!» Да, он умел. Он умел, казалось бы, уже отработанный и идеально построенный кадр оживить маленьким бликом, пятном, и только тогда становилось ясно, что без этого пятна кадр мертв.

Просматривая одну за другой картины, снятые Магидсоном, с глубоким сожалением отмечаешь, что творческий путь этого художника мог быть еще гораздо более ярким и значительным. Только в одном единственном фильме Магидсон полностью выплескивает свой талант — талант поэта, лирика и глубокого психолога. Я имею в виду фильм «Бесприданница». Первая его значительная работа стала самой любимой. Это был единственный случай, когда Магидсон работал с материалом, который был близок его творческому складу. Да, «Заговор обреченных» и «Вихри враждебные» сняты великолепно, они полны открытий в области цвета — все это так, но сам драматургический материал, лишенный интересных человеческих характеров, не давал ему возможности полностью раскрыть особенности своего поэтического дарования.

Магидсон работал с очень многими режиссерами, разными и по масштабу таланта и творческому стилю, но он так и не встретил режиссера, который видел бы мир и людей такими, какими видел их Магидсон. Его имя всегда ставят в один ряд с именами А. Москвина, А. Головни, Э. Тиссэ, но ведь Магидсон так и не встретил своего Эйзенштейна или Пудовкина. Творческая карточка его заполнена многими названиями картин. Среди них есть и такие, о которых помнят только историки кино. Время производит жестокий, но справедливый отбор.

Талант Магидсона часто пробивал себе дорогу вопреки очень слабой драматургии и режиссуре, тем ценнее и удивительнее огромный вклад, сделанный этим художником в историю советской операторской школы.

Владимир ШВЕЙЦЕР

Строгий юноша

Один из старейших наших кинодраматургов Владимир Швейцер в книге «Диалог с прошлым», подготовленной к печати издательством «Искусство», рассказывает о своих встречах с драматургами, художниками экрана и сцены.
Мы публикуем главу из будущей книги.

1

— Я очень люблю Уайльда, — говорит Юрий Олеша,— но его французского последователя Андре Жида — нет, не люблю. Впрочем, взглянуть на него любопытно...

Мы уже два часа лежим на траве бульвара против «Лондонской гостиницы» в ожидании приезда знаменитого французского писателя. Под нами — порт, тихий, почти бездымный одесский порт 30-х годов.

Здесь третий день ждут приезда Андре Жида. Французский писатель давно выехал из Киева, где рассыпался в изящных комплиментах перед социализмом, и вот затерялся где-то в пути...

— Надоело ждать! — говорит Олеша, поднимаясь. — Пойдемте в порт.

Спускаемся по знаменитой одесской лестнице в порт. Море еще далеко, но, кажется, слышишь прибой волн и стихов Багрицкого.

— Всякий раз на этой лестнице, — говорит Юрий Карлович, — у меня галлюцинация. Вижу, как подпрыгивает на ступеньках, катится к гибели детская колясочка Эйзенштейна... После его фильма эта лестница вошла в память человечества, как Миланский собор или Эйфелева башня.

Порт чуть дышит в хрипе лебедок, в редком стуке телег, груженных мешками. Переходы, арки с осыпавшимся камнем, под которыми спали горьковские босяки и купринские грузчики, потемнели от времени и непогод.

— Мне вообще близок дух кинематографа. В юности, — улыбается Олеша, — увидев на экране Чарли Чаплина, я пробовал подражать его походке. В моей повести «Зависть» легко различить движение общих и крупных планов. В сценарии у меня такая деталь: «Бокал. Мотылек ходит по кругу бокала». Это мотылек кинематографический, он не летает в театре.

От пристани отваливает грузовой пароход, кажется, греческий. Долго смотрим, как дымит черная сигара его трубы, как пароход скрывается за дугой одесского мола.

— Когда-то Александр Пушкин стоял в одесском порту, смотрел вслед уходящему кораблю...

И Олеша импровизирует эту сцену с такими живописными точными подробностями, как будто сам видел Пушкина в одесском порту прошлого века...

Мы поднялись наверх, на набережную, и у входа в «Лондонскую» встретили уполномоченного по приему Андре Жида в Одессе.

— Француз проехал мимо, — сказал уполномоченный. — Изволил демонстративно, никого не предупредив, отбыть восвояси. А ведь как воспевал у нас за закуской «новую великую Россию».

— «Французик из Бордо, надсаживая грудь»...— Олеша легонько сплюнул на асфальт и осторожно растер башмаком.

Мы поехали за город, где жил на даче в то лето Олеша.

Мы посмеялись, увидев, как за забором одной из дач белели среди зелени роскошные, непонятно-печальные статуи — колонны с железными венками, ангелы с крестами. Предприимчивые одесситы украсили свое жилище памятниками, увезенными в смутное время с кладбища.

— В Одессе, — говорит Юрий Олеша,— я написал сценарий «Строгий юноша».

Он говорит о маленьком, почти незаметном персонаже сценария — о мальчике, который ловит солнце. Мальчик сидит высоко на цоколе колонны, в руке его — осколок зеркала, под ним — площадь, полная людей. Вот он направил луч зеркала на башню с проводами, и люди в брезентовых робах, работающие на башне, кажутся богатырями. Зеркальный луч

упал на лицо профессора с предрассудками, и мы видим — он ослеплен...

Уже темнело на дачной улице, когда Юрий Карлович провожал меня до трамвая.

— Художник, — продолжал свою мысль Олеша,— это, вероятно, тот мальчик с зеркалом, который ловит солнце на лице человека...

Прощаясь с ним у деревянного навеса трамвайной остановки, я спросил:

— Почему вам не записать тот рассказ о Пушкине в одесском порту?

— Мне трудно становится писать...— тихо сказал Олеша.

В сумерках лицо его казалось бледным, усталым.

Подошел гремящий загородный трамвай, я вскочил на площадку, трамвай тронулся.

Олеша, у которого быстро менялось настроение, любил всякого рода мистификации и шутливую игру. Он картинно склонился, помахав воображаемой шляпой у самой земли:

— В Москве поклонитесь памятнику Пушкина.

В тот вечер я вместе с кинорежиссером Миколой Садковичем возвращался в Москву. Предварительные беседы на Одесской киностудии о создании фильма по повести Юрия Яновского «Всадники» закончились.

По дороге в Москву мы должны были остановиться в украинском селе, где жил тогда Яновский.

2

Яновский, крупный, темноглазый, немногословный, толкнул калитку сада, и мы окунулись в зеленый сумрак деревенской улицы.

— Видите, село как село — речка, мазанки, садочки, — усмехнулся Яновский. — Однако есть у него особая достопримечательность — говорят, отсюда родом священник Гапон и гетман Петлюра...

Мы уже подробно переговорили о кинематографической судьбе «Всадников» (которая, кстати сказать, так и не сложилась). Теперь мы просто гуляем вдоль сонной речки, над которой дымится легкий парок.

После итальянского ампира одесских домов, обстрелянных французскими, румынскими, гетманскими пулями, после блеска южной толпы особенно милой кажется сельская идиллия.

Зеленая звезда встает над хатами, чуть слышна музыка деревенских сумерек — мычание коровы, детский плач, звякание ведра о колодезь...

Юрий Яновский стучится в окно хаты, в которой живут его друзья. В хате темно, хозяева в саду, сидят за столом, не зажигая огня.

В темноте знакомимся с гостями. Имя одного из писателей, произнесенное бегло, с легким акцентом, не разобрали сразу. Крепкое рукопожатие, беглая улыбка, и человек этот — плотный, подвижный, невысокий — быстро пошел в хату и вынес оттуда и поставил на стол глиняный кувшин с легким вином.

Речь зашла о гражданской войне, о красной кавалерии, о «Всадниках», об одном из героев этой певучей романтической повести Яновского — больном командире.

Режиссер Микола Садкович с отвагой молодости ринулся в словесный бой, предлагая свои вполне штатские решения.

Человек, имя которого мы не расслышали, засмеялся, сказал с тем же легким акцентом:

— Кавалерия — гибкое древнее оружие. Вы знаете, что такое «скифский» прием? Мне приходилось его применять. Лавой летим на противника. Внезапно, разделившись на два потока, бросаемся на белых, охватываем с флангов их артиллерию...

Он предупредительно налил вино в наши чашки.

— Что касается поведения больного командира в бою, то все зависит от того, чем он болен, — говоривший снова рассмеялся, — если болит живот, он скучен, вял, в атаку не поведет. Если жар, лихорадка — горяч, вдохновенен, жаждет драки...

— Вы военный? — с любопытством спросил Микола.

Человек в темноте ответил:

— Писатель.

Легкие звезды кружились над тополем. Легкий ветерок прошумел в нем и замолк.

— «Тиха украинская ночь»... — мягко продекламировал все с тем же акцентом человек за столом.

Ночь действительно была тихая, душистая, теплая. Я старался вглядеться в темноте в лицо писателя, применявшего «скифский» способ кавалерийского боя.

Белая расстегнутая на груди рубаха, все было просто в этом приветливом человеке, небольшая рука придвигала ко мне ломоть арбуза...

...Рано утром, еще до первых петухов, мы с Садковичем собрались на станцию, Яновский провожал нас добрыми пожеланиями.

— Как имя того товарища, который так здорово знает кавалерийское дело? — спросил Микола.

— Матэ Залка, — и Яновский добавил с улыбкой: — Может быть, слышали...

Матэ Залка, венгерский гусар, русский красный командир, герой нашей гражданской войны!

И — об этом еще не знали ни он, ни мы —тот, кто скоро сложит голову за свободу Мадрида под именем генерала Лукача...

«Легендарный Матэ» и этот удивительно мирный человек со стаканом вина в руке, смеющийся чуть хриповатым голосом под деревенскими звездами!

И будто зеркальный луч того мальчика, о котором говорил Олеша, высветил из темноты вчерашнего вечера облик писателя, чья жизнь сама по себе была прекрасным романтическим сюжетом.

3

После полудня Олеша часто заглядывал в кафе «Националь» и садился у большого окна, за которым видны были Александровский сад и верхушка кремлевской стены.

Здесь до войны встречались днем за чашкой кофе литераторы, художники. Маленький, скромный, улыбчивый художник Тышлер набрасывал цветным карандашом на мраморе стола худой острый профиль журналиста Левидова.

Михаил Левидов был остроумен, говорил парадоксами, его называли московским Бернардом Шоу.

Но то, что хорошо у Шоу,
То у Левидова не хорошо-у—

тут же дополнял рисунок Тышлера широко распространенной эпиграммой изящный, необыкновенно вежливый комедиограф Шкваркин.

Много анекдотических историй рассказывалось здесь тогда и об Олеше.

Выходит он однажды из кафе, видит в дверях человека в золотых галунах. Олеша принимает его за швейцара, просит:

— Вызовите такси.

Человек в золотых галунах смеется:

— Я не швейцар, я — адмирал.

— Ну, тогда катер! — говорит Олеша.

За кофе спорили о чем придется — о новых фильмах и стихах, о политике, о любви, о картинах.

Олеша очень любил эти импровизации за столом, которые возникали неожиданно с чьим-нибудь приходом и обрывались внезапно с уходом собеседника.

Иногда Юрий Карлович надолго умолкал и что-то быстро писал своим круглым почерком на треугольнике салфетки.

Поймав ускользающий нетерпеливый образ на бумажную салфетку, Олеша тут же рвал ее — за столом шел литературный спор, он не мог не вмешаться.

Литература была его страстью, глубокой, захватывающей и изнуряющей. Он говорил о ней нежнейшими словами, называл «чудом», «чудесной», и умилялся, и ревновал, и мучился, и думал о ней беспрестанно.

И в дневниках его — «Ни дня без строчки» — сколько рассыпано строк все о ней, о возлюбленной, о литературе.

— Боже мой, Герцен. Герцен писал великолепно.

— Художественная сила Хемингуэя исключительна.

— Гофман необычайно повлиял на литературу...

— Серьезный Бальзак, патетический Гюго, страшный Эдгар По...

У Олеши множество интимных вопросов и хозяйственных забот в литературе.

— Нужно ли такое обилие красок, как у Бунина?

— Каким пером писал, например, Стендаль? Гюго! Лев Толстой чем начинал — гусиным?

То немногое, что опубликовал сам Олеша, осталось не только в литературе, оно живет двойной, тройной жизнью в соседних жанрах искусства.

«Три толстяка» не только роман, но и тема художественного и мультипликационного фильма, спектакль, в театре, не только драматическом, но и кукольном, теневом, оперном, даже балетном.

Случилось так, что на премьере балета «Три толстяка» мое место оказалось рядом с ложей Юрия Карловича.

Он скромно сел в глубине ложи, непривычно выглаженный, чистенько выбритый, с аккуратной программкой на коленях. Только в глазах горели мягкие огоньки беспокойной Олешиной иронии.

Зрелище балета было пышное, красочное, утомительное. Акт кончился, зал аплодировал, танцовщицы склонялись в витиеватом балетном поклоне, Олеша подошел к перегородке, разделявшей наши ложи.

— Любопытно, — глаза Олеши смеялись, — любопытно, черт возьми, следить, как сюжет твоего романа развивается на «пуантах»...

Неожиданно он сказал:

— Вы видели карикатурный портрет, написанный с меня Кукрыниксами?

Я не знал этого портрета, и он не стал мне его описывать. Но было видно, что карикатура эта чем-то очень заинтересовала Олешу.

4

Статуя и рисунок углем на стене, мольберт и скульптурные портреты, рыцарские латы и карикатуры, политические, литературные. И вот она — карикатура на Юрия Олешу.

Мастерская художников Кукрыниксов, единственной в своем роде артели талантов, уже вошедшей в эпос московской художественной жизни, сама по себе являет живописную картину.

Я смотрел на трех уже немолодых людей, создавших сообща удивительно индивидуальное искусство Кукрыниксы, и не успевал задать неизбежный вопрос, как на него уже следовал ответ:

— Самое трудное — это рассказать, как мы работаем вместе...

«Единосущная и нераздельная троица», по выражению Горького, сложилась еще в трудные дни упрямой молодости.

— Восемь лет жили в общежитии, — вспоминают Кукрыниксы, — спали на одной койке. Окончили живописный и два раза полиграфический факультеты, но учились больше у Домье...

Конечно, блистательный, саркастический Домье многому мог научить молодых московских карикатуристов.

Но славный парижский рисовальщик прошлого века, Домье не в силах был внушить Куприянову из Казани, Крылову из Тулы и Соколову из Рыбинска сметливость русской народной усмешки и ту новую художническую зоркость, которой вооружил их век социализма.

Художник Решетников написал карикатуру на самих карикатуристов. Он изобразил Кукрыниксов в виде былинных «трех богатырей». Они остановились на распутье трех своих дорог — живопись, карикатура, книжная иллюстрация.

Под дружеским шаржем художника Решетникова — дружеские строки поэта Маршака:

...И говорят богатыри:
Путей пред нами целых три,
И трое нас. Давай пойдем
Мы все втроем по всем по трем.
Ведь на любом из трех путей
Мы служим родине своей.

Еще тогда, когда Куприянов, Крылов и Соколов спали на одной койке студенческого общежития, они избрали темой своих первых карикатур литературную среду.

Теперь в полотнах и листах Кукрыниксов— целая галерея писателей разных поколений.

Веселое искусство дружеского шаржа у Кукрыниксов всегда с какой-то своеобразной усмешкой, «литературоведческой», что ли.

Воинственный, резко схваченный Маяковский, рядом — Мейерхольд с тощим лицом лицедея комедии дель арте. Оба неотрывно смотрят, может быть, на репетицию «Мистерии-буфф».

Алексей Толстой за спиной Петра I на пародийно вздыбленном фальконетовском коне...

Олеша на том карикатурном портрете, о котором он говорил, изображен приземистым, несколько старомодным, в шубе, похожей на бабий салоп.

Что-то настороженное, одинокое в лице, чуточку спеси, немножко иронии.

Сходство бесспорное, как всегда у зоркого «шестирукого художника», но портрет почему-то кажется неполным. Не хватает какой-то одной черты, может быть, лат Дон-Кихота вместо бабьего салопа...

Олеша почти не печатался тогда, он становился все требовательнее к себе, все разбросаннее в своих требованиях.

Жмущиеся по литературным углам поклонники западных стилей и свитеров старались найти в паузе Олеши «фронду».

И надо было видеть, с каким превосходным упрямством и упрямым превосходством отбивался Олеша от непрошеных поклонников, пытавшихся сделать его молчание знаменем «недовольных».

Между тем это была драматическая пауза, своего рода драма любви. Слово, которое так любил Олеша, казалось, изменяло, ускользало от него.

5

Март, снег и солнце, Дом творчества в Подмосковье. Мы встречаемся с Олешей по нескольку раз в день.

Гуляем мимо дач писателей, по аллее с ироническим названием «Аллея классиков».

— Устал... — говорит Юрий Карлович, — всю ночь работал.

— Новый рассказ?

— Чужой сценарий.

Олеша исправляет чужой сценарий, чтобы вырваться из плена собственных черновиков. Но и чужой сценарий он переписывает непрестанно, от первоначального замысла уже ничего не осталось, и конца работы еще не видно.

— Двуличный март... — говорит Олеша и рукавом счищает снег с ветки березы, под снегом — первые набухающие почки. — Весна... — Олеша кашляет, лицо его кажется нездоровым.

— Я совершенно здоров, — говорит он. — У меня рак литературный: каждая клеточка-слово разрастается множеством клеток-слов...

В голосе нет ни горечи, ни печали, просто признание факта. Симптомы странной болезни рассказаны в его дневниках:

— Написанное сегодня — завтра уничтожается: писать мне трудно, о каждом кусочке думаю — ужасно, и пишу снова.

— Итак, я совершенно утратил способность писать. Писательство, как бег строчек одна за другой, становится для меня недоступным.

Однако пишет он всегда — с пером в руке или без него. Изнемогая от нагромождения образов, от обилия метафор, он чувствует себя нищим среди этой чрезмерной роскоши.

Недоверчивый, подозрительный, беспощадный к себе, Олеша не перестает восхищаться работой других:

— Катаев пишет лучше меня.

— Я был влюблен в Маяковского. Это был король метафор.

— Илья Сельвинский великолепно описал тигра. Морда у него «золотая», «усатая, как солнце»!

Способность Олеши умилиться чужой строке, раскопать в случайно попавшейся книге и, как другу, обрадоваться счастливому какому-нибудь эпитету была поразительной.

Вечер, в Доме творчества затих треск пишущих машинок, кто-то стучится в мою дверь, голос Юрия Карловича:

— Дайте почитать что-нибудь.

Даю ему книжку своих старых фельетонов.

Утром, проходя мимо меня во время завтрака, Юрий Карлович кладет рядом с моим прибором письмо.

Ночью прочитал он всю книжку и ночью же написал автору большое письмо—страстный, подробный разбор старых фельетонов.

Мне трудно привести здесь это письмо полностью, до такой степени неумеренно щедры похвалы Олеши. Пропускаю их, цитирую несколько абзацев, характерных не столько для адресата, сколько для манеры самого Олеши:

«...Каждая вещица замечательно построена, с умным «заворотом», с какой-то хорошо спрятанной смысловой, что ли, репризой, обнаружение которой доставляет высокое удовольствие».

«...Внезапно появляющаяся лирика иногда заставляет грустить, сердце сжимается».

«...Четкие, точные эпитеты-определения — «синий безукоризненный лед», смерть Есенина «среди чемоданов и коридорных звонков», песни комсомольцев «в инее» и еще многое, многое... Да о седине — «богатый цвет волос» и т. д. и т. д.».

Письмо кончается любопытнейшим для Олеши признанием:

«...У меня есть некий способ оценки чужих произведений, который для меня наиболее важен — может быть, слишком эгоистический, говорящий о моей самоуверенности, тем не менее единственно для меня значащий, я задумываюсь над чужой вещью в том смысле, мог бы ли я так написать. И если мне кажется, что я так не мог написать, вещь мне представляется тем замечательней. В Вашей книге есть, по-моему, несколько вещей, каких я не мог бы написать».

И дата под письмом с забавной словесной закорючкой:

«Переделкино, черт возьми, 17 марта 1957 года».

Как все это характерно для Олеши! Найти в книжке чужих, многолетней давности фельетонов «талант», и «мастерство», и «изящество», и еще бог знает что, а о самом себе, писателе ярком, признанном, оригинальном, говорить со смирением, с болью:

— Мне кажется, я всю жизнь так и не научился писать.

— Мне кажется, что я называтель вещей. Даже не художник, а просто какой-то аптекарь, завертыватель порошков, скатыватель пилюль...

Этот беспокойный и требовательный бунт Олеши против Олеши точно молодил его. Из тяжелеющих складок лица все смотрела тонкая его одухотворенность.

Но годы шли, мы понемножку старели, иные беседы завязывались чаще в поликлинике, чем в кафе, однажды на стол, среди вороха рукописей, ложились юбилейные адреса...

...Поздним летним вечером Олеша внезапно возник передо мной на пустынной уже Петровке. Приземистый, похожий издали на сказочного гнома в узковатом пиджаке и старой шляпе, он приблизился и, пожимая мне руку, сказал спокойно:

— Кажется, я совсем опускаюсь...

Это была фраза, которая, конечно, к нему и не относилась. Может быть, она относилась к герою еще не написанного произведения.

Мы стоим у окна универмага, цветные пятна неона и люминесцента падают с улицы на воск манекенов и модные рубища современных человеков.

— Интересно, — говорит Олеша, — каким вы меня видите.

Я видел чуть опухшее, небритое, в шершавой седине лицо усталого шестидесятилетнего человека.

— Вы — строгий юноша, — сказал я.

Олеша засмеялся.

— Я строгий юноша?

— Да, строгий к себе юноша. Я помню только некоторые душевные качества, которые тридцать лет назад в вашем сценарии требовал от себя «строгий юноша». Говорить правду. Не радоваться ошибкам товарищей. Подавить в себе чувство собственности. Любить не только марши, но и вальсы...

По мере того как я говорил, Олеша смеялся все искреннее:

— Слушайте, у меня ведь действительно никогда не было собственности...

Мы долго говорили в ту ночь. Скакали кони Большого театра, пустели просторные площади, чернела река за гранитной оградой. Олеша смеялся:

— Слушайте, я действительно люблю вальс...

Это было незадолго до последней, непоправимой болезни строгого к себе старого юноши Юрия Олеши.



Е. ГОРБУНОВА

Новый род литературы

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

В новаторских открытиях современного кино искусство сценариста играет отнюдь не последнюю роль. Сценарий все чаще оказывает заметное воздействие на содержание и форму фильма, способствует углубленному и сложному воплощению мысли, наталкивает режиссуру на новые художественные решения.

Однако опыт современной кинодраматургии обобщается еще как-то нерешительно, слабо. Из-за этого создается ощутимый разрыв между практикой и теорией киносценария. Попытку восполнить этот пробел делают авторы сборника «От замысла к фильму»*, посвященного теоретическим проблемам кинодраматургии.

От книги ожидаешь многого. Обнадеживает и состав авторов — известных киносценаристов и теоретиков киноискусства — и оглавление сборника, обещающее рассмотреть широкий круг актуальных вопросов кинодраматургии. Однако, об этом надо сказать сразу, сборник очень неровный. Есть в нем статьи, в которых бьется пытливая мысль исследователя, но и немало работ разочаровывающих своей ординарностью, обилием общих рассуждений.

Достоинство лучших работ — в соединении теоретического аспекта с анализом художественной практики. Это придает авторским выводам необходимую конкретность и историзм. Такими качествами обладают статьи А. Каплера «Новый род литературы — кинодраматургия», И. Вайсфельда «Идея и тема», М. Папавы «Сотворчество писателя и режиссера», Евг. Габриловича «Построение киноновеллы», К. Виноградской «Ремарка».

Статья А. Каплера привлекает ясностью и последовательностью своей концепции, разнообразием использованного материала, логикой и убедительностью доказательств. Она, собственно говоря,— сердцевина сборника, концентрирующая главные теоретические положения, так или иначе развиваемые остальными авторами. Анализируя идейную и эстетическую несостоятельность теории дедраматизации, проникающей к нам из-за рубежа, А. Каплер доказательно прослеживает роль драматургии в поисках новых форм киноискусства, в развитии эстетики кино.

Сценарий, по мысли автора, предопределяет не только содержание ленты в его собственном значении, но и главные особенности художественной реализации идеи, темы, образов, ситуаций. Сценарист видит и слышит фильм задолго до того, как о нем узнают режиссер, оператор, артисты. Он сам проходит путь, который предстоит потом совершить съемочному коллективу картины. Вот почему от качества литературного сценария в конечном счете зависят успех или неудача фильма.

Этот вывод имеет принципиальное значение, ибо если смотреть на вещи масштабно, то здесь бескомпромиссно разрешается вопрос о значении содержания в развитии киноискусства.

К важным обобщениям подводит читателей статья И. Вайсфельда. Опираясь на высказывания Горького, автор развертывает мысль о взаимопроникающем воздействии таких первоэлементов кинопроизведения, как идея и тема. Тема сценария, замечает И. Вайсфельд, это не только материал, но и его трактовка, выражающая отношение писателя к жизни, то есть идея. «Материал» и «тема» тесно переплетаются друг с другом, но до конца могут быть поняты только в единстве с идеей — с позицией драматурга, с его выводом, воплощенным в системе кинематографических образов.

И. Вайсфельд конкретизирует эти положения на примере многих современных фильмов. Оценивая художественное своеобразие «Баллады о солдате»,

* От замысла к фильму (сб. статей о кинодраматургии), М., Изд. Бюро пропаганды советского киноискусства, 1963.

викая во внутренние сцепления замысла и способов его реализации, И. Вайсфельд умело вскрывает не только сильные, но и слабые стороны картины, объясняет причины их возникновения.

Многие коренные закономерности кинопроизведения «малой формы», выявленные Евг. Габриловичем, можно с успехом распространить на кинодраматургию в целом. Лаконизм и конкретность в данном случае пошли на пользу широте и содержательности обобщений.

К важным выводам подводит и статья Катерины Виноградской, также посвященная относительно «частной» проблеме — функции драматической ремарки. Критикуя тех представителей «молодой» кинематографии, кто чисто внешне понимает лаконизм и динамизм сценария, автор, по сути дела, включается в дискуссию о природе и формах новаторства в кино. Прослеживая действенно-смысловую функцию ремарки, Виноградская показывает, как происходит слияние всех основных компонентов сценария в целостное художественное единство.

Опираясь на конкретный повод, Виноградская переходит к главному предмету дискуссии — к разговору о месте и роли сценария в процессе кинопроизводства. Киносценарий, утверждает она, не может и не должен рассматриваться в качестве «первоначального производственного сырья». Труд сценариста получает ныне общественное уважение и признание, ибо сценарий — идейно-эстетическая основа фильма, предопределяющая все особенности его художественного содержания и формы.

Таким образом, идут ли авторы от общеэстетических проблем к конкретным деталям киносценария или, наоборот, рассматривая отдельные частности, движутся к принципиальным обобщениям, все они сходятся на том, что литературный сценарий — основа киноискусства, залог его дальнейшего совершенствования. Здесь бесспорная заслуга исследователей.

И все же ограничиться одним этим признанием недостаточно. Не только потому, что эта проблема в общем уже достаточно прояснена опытом мирового кино. Но и потому, что давно пора перейти от деклараций в защиту прав кинодраматурга к конкретному анализу художественной специфики кинодраматургии. Тщательный, профессиональный разбор в данном случае — самый убедительный аргумент в пользу киносценария.

Именно такого анализа ожидаешь от авторов сборника — преподавателей ВГИКа, не один год посвятивших изучению особенностей сюжета и конфликта, образов-характеров и атмосферы действия, своеобразия диалога в фильме, проблемам экранизации прозы и другим. У заинтересованного читателя возникает потребность более определенно уяснить соотношение кинодраматургии с другими видами литературного творчества, в частности с романом или пьесой, желание ясно представить себе литературную специфику самого киносценария. Желание вполне правомерное. Законы, управляющие драмой, эпосом и лирикой, неодинаковы, поэтому и принципы построения драматического и эпического произведений различны. Каждый из них предполагает особый способ разработки фабулы и диалога, характеристики персонажей, меру сближения с другими искусствами, удельный вес слова и т. д.

Нельзя сказать, что эта сложная задача игнорируется вовсе. Каждый из авторов по-своему подходит к ее освещению. И все-таки желание понять, в чем именно и, главное, как реализуются приемы повествования или драматизма в поэтике сценария, остается неудовлетворенным. Читателю, естественно, хочется знать, почему кинодраматургия названа «новым родом» художественной литературы. Надо ли понимать это так, будто бы народился «четвертый» род поэзии, выработавший свои собственные объективные законы? Или, поскольку сценарий называют драматургией, он все же опирается и на ее закономерности? А если так, то на какие именно, что берет он для себя от драмы и что отбрасывает? Почему, в частности, бесконфликтность так же пагубна для кинопроизведения, как и для пьесы?

Вместе с тем ни для кого не секрет, что по емкости художественного содержания, по широте охвата действительности, по богатству и разнообразию планов, по технико-изобразительным возможностям кинематограф не уступает роману и повести. Многие коренные его черты самым непосредственным образом смыкаются с повествовательной литературой и далеко опережают возможности пьесы для театра.

Эту двуединость кинодраматургии интересно и полезно проанализировать. Важно, например, уяснить, вбирает ли сценарий элементы эпической изобразительности — описание, повествование, комментарий и другие,— так сказать, автоматически, или же кинодраматург отбирает и преобразует их по законам драматизма? И если так, то в чем же состоит принцип использования повествовательно-описательных элементов в том драматургическом произведении, которое называется киносценарием?

И, наоборот, что же ограничивает форму кинопроизведения, не позволяя ему достигать той всеобъемлющей широты повествования, какая доступна эпосу? Почему, как ни стараются инсценировщики романов и повестей, им обычно не удается передать на экране всю полноту и художественную прелесть литературного первоисточника? Значит, есть в самой форме кинопроизведения такие особенности, которые не совпадают полностью с повествовательной литературой.

Кому же и разбираться во всех этих «секретах мастерства» кинодраматургии, как не известным нашим сценаристам и теоретикам — авторам сборника «От замысла к фильму». Жаль, что многие из поставленных вопросов не привлекли их внимания. Потому и предлагаемые решения порою кажутся слишком общими, недостаточно специфичными для своей области.

СЕКРЕТЫ МАСТЕРСТВА

Не предрешая окончательных выводов и, конечно уж, не претендуя на исчерпывающую полноту, попробуем взглянуть на вещи с той стороны, которая подсказывается самим термином «кинодраматургия», то есть с точки зрения драматизма.

Здесь, пожалуй, стоит оговориться. Употребляя термин «драматизм», мы имеем в виду объективный закон драматического искусства, обязывающий воплощать художественную идею в действии, в форме драматического конфликта. Авторы большей части статей, к сожалению, не опираются на этот общий и наиболее устойчивый закон, и оттого их выводы нередко половинчаты, неопределенны, не объясняют главного.

Итак, секреты.

Главный секрет, пожалуй, в том, что кинематограф и театр — искусства пластически действенные.

Если прозаик всеми доступными средствами помогает читателю представить воображаемую картину человеческой жизни, то в кино и театре эта картина развертывается непосредственно перед глазами зрителя. Здесь первое различие: роман, повесть, рассказ, новелла сделаны с расчетом на читателя; киносценарий и пьеса — на зрителя.

Конечно, и в том и в другом случае авторы литературных произведений пользуются словом, как все писатели. Но использование слова в драматическом и повествовательном произведении неодинаково. В одном случае перед нами написанная речь, в другом — речь звучащая. И не просто звучащая, а действенно-характеристическая, то есть выражающая характер человека, поставленного в определенные обстоятельства, побуждающие к внешним и внутренним проявлениям своих чувств, мыслей, намерений (даже если это намерение скрыть чувство или мысль). Такое действие понятно без комментария, так как его смысл и необходимость предопределены индивидуальностью героя и ситуацией, в какую он поставлен жизнью. Поэтому в драматической речи важно не только произнесенное вслух слово, но и то, которое не успело сорваться с губ, иначе говоря, слово, дополненное всем богатством несловесной изобразительности, доступной только таким пластически действенным искусствам, как кино и театр.

То, что в основании литературного сценария лежит звучащая речь, произносимая в определенной ситуации и с определенной целью, что она не просто сообщает необходимые сведения, а выражает характер человека, его состояние, придает особенное качество драматическому диалогу. Драматическая речь отличается от повествовательной и лаконизмом, и грамматической конструкцией фразы, и ритмом. Она требует подтекста, умения выразить мысль в интонации, недомолвке, в таком, наконец, мощном средстве, как молчание. Качество драматической речи Довженко ставил в прямую зависимость от действенного использования всей совокупности несловесных средств изобразительности, которыми так богат кинематограф. И прежде всего от сюжетной ситуации. Чем действеннее такая ситуация и чем индивидуальнее характеристика героя, тем лаконичнее и выразительнее диалог. За персонажей говорят детали обстановки, стечение обстоятельств, предполагаемая мимика актеров, музыка, пейзаж и т. д. Алексей Толстой вообще считал, что драматург «пишет жестами».

Только совокупность словесных и несловесных средств изобразительности способна по-настоящему объяснить художественную необходимость лаконизма драматической речи. Персонажи, если воспользоваться сравнением Довженко, не должны уподобляться сообщающимся сосудам, переливающим друг в друга воду сведений и сообщений. Так же не должны быть они и докладчиками. Каждая реплика в драматической ситуации — удар, неотвратимо побуждающий к ответу. Партнер не обязательно парирует такой удар словом или непосредственным поступком. Но в его собственном духовном мире возбуждаются внутренние процессы, которые втягивают персонаж в общее действие через посредство частных действий — внутренних или внешних, словесных или мимических, прямых или ассоциативных. Действенность и характеристичность отличают драматическую речь от речи повествовательной. Это различие качественное, различие возможностей и принципов. В умении насытить мыслью-действием сюжет, диалоги, ремарки, дикторский текст, ситуацию и состоит мастерство кинодраматурга.

Оно объясняет и другую особенность драматического способа воплощения содержания в сценарии — пластически действенную характеристику персонажей. Киносценарист не рассказывает о своих героях, не описывает их переживаний и мыслей, а показывает человека так и в таких обстоятельствах, которые открывают характер с внутренней стороны. Зритель сам судит о том, что видит и слышит.

Но подобный способ характеристики обязывает и драматурга к такой чувственно-конкретной изоб-

разительности, при которой он каждую минуту и в любом положении видит и слышит своих героев сам, как говорил Алексей Толстой, видит все пятна на камзоле. Такое ви́дение человека, во всей его индивидуальной целостности предопределенное пластически действенной природой киноискусства, предъявляет свои требования к сюжетной композиции киносценария, к его словесной ткани — диалогу, ремаркам, закадровому голосу и прочее. В сценарии все должно быть насыщено внутренним действием, все должно будить ассоциации и представления, протягивать ту непрерывающуюся внутреннюю нить, которая связывает воедино ситуации и действующих в них людей. Слово и молчание, мизансцена и подтекст, предполагаемый жест и внешнее бездействие, смена планов и т. д.— все в сценарии подчинено выражению «жизни человеческого духа», а следовательно, рассчитано на человека, который будет жить и действовать в предложенных сценаристом обстоятельствах. Если талантливому актеру «неудобно» в этих обстоятельствах, если он не живет в них естественной жизнью— значит драматург чего-то «не доглядел».

И здесь опять встает проблема лаконизма. Как видно из сказанного, лаконизм не мода, он в самой природе пластически действенного способа воплощения художественной идеи. Суть подобной характеристики персонажа в идейно-эстетической определенности его характера, в его индивидуализации. Горький называл подобную характеристику нахождением «стержня», Гегель — верностью героя самому себе. Такой герой, попадая в драматическую ситуацию, не может оказаться в стороне от конфликта. К непосредственному включению в конфликт его побуждает внутренняя коллизия — необходимость выбора пути, которая непринужденно, а не по произволу драматурга связывает героя с той борьбой и противоречиями, которые образуют сюжет сценария.

И чем полнее такое включение в событие, тем драматичнее характер и судьба действующего лица, тем отчетливее приметы жанра кинопроизведения. Думается, что статьи К. Парамоновой «Образ — характер в сценарии» и «Среда и атмосфера действия», сами по себе содержательные, насыщенные материалом и разбирающие коренные вопросы теории, лучше выявили бы кинематографическую специфику сценария, если бы автор последовательнее сосредоточил внимание на пластически действенной природе киноискусства.

Приходится пожалеть и о другом. Справедливо указывая на различие прозы и кинодраматургии, авторы сборника, в частности А. Каплер и Евг. Габрилович, могли бы уделить больше внимания и другой стороне дела — тем особенностям, которые позволяют говорить о сближении или сходстве кинопроизведений с прозаическими произведениями. А это стоит сделать хотя бы в интересах истины. Ведь не секрет, что, толкуя о единстве кинематографа и прозы, нередко ограничиваются чисто внешним сходством, не вникая в сущность объективных художественных закономерностей.

Чаще всего говорят о повествовании в собственном смысле слова — о тексте от автора или о дикторском тексте, включающем описание и комментарий происходящего, о рассказах, разъясняющих историю или смысл события, о словесном разъяснении трудно выразимых внутренних переживаний и т. п. Все это бесспорно имеется в сценарии, но здесь ли приметы эпичности кинематографических жанров? Объясняют ли указанные признаки объективную необходимость опоры киносценария на законы смежного искусства? Где границы их сближения и каковы пропорции взаимного обмена?

Не стоит ли задуматься в этой связи хотя бы над такой особенностью романа, как его способность давать всестороннее изображение предмета, свободное освещение события со многих точек зрения, и со стороны внешней, составляющей историю и конкретные особенности изображаемого в сюжете события, и со стороны внутренней, глубоко открывающей «диалектику характера». Не стоит ли задуматься над способностью романа представить самое событие и его участников в сложной взаимообусловленности закономерных и случайных связей, о его почти не ограниченных возможностях рисовать картину мира с той правдивостью и полнотой, с такими подробностями и нюансами, которые придают литературному произведению достоверную объемность, пространственную и внутреннюю протяженность, богатство многостороннего выражения замысла.

Пожалуй, у романа и киносценария в этом отношении много общего, гораздо больше, чем у драмы и романа. Кинодраматург, как и романист, может разнообразить аспекты и точки зрения в интересах многогранного изображения людей и событий. Правильное использование этих возможностей позволяет киносценаристу свободнее, чем в пьесе, опираться на многоплановую композицию действия, вводить в сюжет почти неограниченное количество персонажей, ставить на службу своим целям смену зрительных впечатлений, осуществлять переброску места и времени действия, полнее использовать публицистику и лирику, авторский комментарий, крупный план, музыку, песню и многое другое, имеющее аналогию в повествовательной литературе.

Однако и повествовательное произведение, как бы безграничны ни были его масштабы, замысел, философия, имеет свои ограничения, свои законы рас-

пространенности. Другими словами, у киносценариста, как и у романиста, есть определенные законы поэтики, которыми он руководствуется, законы, объясняющие необходимость гармонии содержания и формы, частного и целого. Свобода кинодраматурга условна и относительна, хотя, по сравнению с автором пьесы, не так строго ограничена. Установить объективные пределы этой свободы — задача тех, кто хотел бы вскрыть специфику нового рода художественной литературы — кинодраматургии — как литературы. И прежде всего это задача авторов статей о сюжете, конфликте и характере в киносценарии. Пока она не только не решена, но и не поставлена с той мерой определенности и диалектичности, какая в данном случае желательна и необходима.

ДРАМАТИЗМ И «ДЕДРАМАТИЗАЦИЯ»

Непроясненность понятия о драматизме неожиданно и весьма чувствительно сказывается в тех случаях, когда в сборнике «От замысла к фильму» заходит речь о теории и практике «дедраматизации», «антифильма».

В общем и целом «дедраматизация» осуждается всеми авторами, как явление, чуждое нашему искусству, приносящее вред. Отмечаются ущербность и пессимизм как главные черты философии, прослеживаются литературные первоисточники этой мнимо новаторской теории. Но каким-то странным образом идейно-эстетические оценки не находят практической реализации, когда от общих рассуждений авторы переходят к конкретности. Если вчитаться внимательно, можно увидеть, что рассмотрение проблемы «дедраматизации» как-то незаметно переключается из сферы теоретической в область технологическую. Разговор уже ведется не о киносценарии как целостном художественном произведении, а преимущественно о способах сюжетосложения — традиционном и нетрадиционном, напряженном и ослабленном и т. д. Либо все сводится к осуждению диктатуры кинорежиссера и оператора.

Тем самым против воли авторов из поля их критического исследования ускользает главное — идейно-эстетическая агрессивность теории «дедраматизации», ее нацеленность против основных объективных законов драматического искусства, реалистического в первую очередь. Так, например, Евг. Габрилович в статье «Новое содержание и новые формы» следующим образом характеризует принципы «дедраматизации» в кино: это не только отказ от придуманного и сплетенного общего сюжета, но и от драматургии звеньев; в произведениях, построенных по такому принципу, «жизнь фиксируется «как она есть», без всяких попыток драматизации». «Удар «дедраматизаторов» направлен против сценария, против кинодраматургии. Это, так сказать, высшее проявление режиссерско-операторской власти в кино».

«Эгоцентризм, иллюзорность событий и мира, ребусность изложения, враждебность какой-либо идее и мысли, ненависть ко всему доступному широкому пониманию», характерные для произведений этого типа, Евг. Габрилович связывает с эстетикой Джойса, и потому «рваность», иррациональность движения камеры, мерцательность и призрачность современных фильмов считает «кинематографической парафразой», отблеском литературных битв, давно отгремевших и только теперь докатившихся до кинематографа.

Оценка в достаточной степени определенная, не оставляющая сомнений насчет философии и эстетики того явления, которое сегодня входит в жизнь кино под именем «дедраматизации». Но тогда как связать эту оценку с утверждением Евг. Габриловича о том, что это «ничего не происходит», составляющее основу «дедраматизированного» сюжета, «есть тоже драматургия и притом сложнейшая», что «построить хороший, настоящий фильм «без сюжета и искусственных драм» — столь же сложная *драматургическая* задача, как и любая другая».

Чем больше вдумываешься в эти рассуждения, тем яснее становится их внутренняя противоречивость. В самом деле, что же такое «дедраматизация» и так ли уж она вредна, если ее принципы можно приспособить к целям реалистического кинематографа. А как быть тогда с иррационализмом? Насколько известно, иррационализм есть выражение определенной философии искусства, противоположной материализму и реализму. Можно ли сделать вывод, что построение фильма на основе «дедраматизации» — такая же драматургическая задача, как и любая другая, только более сложная?

Обнажая эти противоречия, хочется выяснить их источник. Думается, что он в неясности понятий, которыми оперирует автор, вольно или невольно поставивший знак равенства между «дедраматизацией» как выражением определенной идеологии и эстетики и проблемой сюжета в современном киноискусстве. Желая проложить путь к объяснению новых, более сложных форм сюжетостроения в современном реалистическом кино, он косвенно взял под защиту «дедраматизацию», вообще отказывающуюся от сюжета и драматического действия — первоосновы того художественного способа воссоздания жизни, который входит в понятие драматизма.

Ведь если быть последовательным, нельзя обойти молчанием тот общепризнанный факт, что теория

«дедраматизации», по видимости сосредоточенная на форме кинопроизведения, в действительности направлена против его содержания, призывает к нарушению связей искусства с общественной жизнью. Требуя отказа от оценки и истолкования изображаемых явлений на том основании, что толкование означает «отбор» и, следовательно, как говорят теоретики «дедраматизации», «односторонность», они восстают против главной черты реализма — идейности, активного вмешательства в жизнь с целью ее переустройства.

Отделяя форму кинопроизведения от его содержания, художественной и жизненной цели, «антифильм» неизбежно толкает к натурализму и формализму. Эту мысль однажды вполне определенно высказал И. Вайсфельд, и в данном случае вполне уместно напомнить ее снова. «В сущности своей,— писал И. Вайсфельд,— «дедраматизация» означает деидеологизацию, то есть отрыв киноискусства от потребностей жизни» (И. Вайсфельд. Мастерство кинодраматурга, М., 1961). А коль так, то не нужно отдавать «антифильму» честь открытия новых, прогрессивных способов сюжетосложения. Она ему не принадлежит. Все, что пишет Евг. Габрилович дальше в своей статье об углублении драматического действия в современной драматургии, о фильмах с «тонким психологическим рисунком», внешне не занимательных, чуждающихся традиционной интриги, об ассоциативных связях, сливающих в единое художественное целое по виду разрозненные эпизоды, справедливо — он верно подмечает новые тенденции современного реалистического киноискусства. Только ведь все это не имеет отношения к «дедраматизации». Напротив, противостоит ей, открывает новые возможности перед кинодраматургией, опирающейся на глубоко понимаемые законы драматизма.

Добиваться необходимой ясности в этом сложном вопросе — в интересах реалистического искусства, перспектив его развития, возможностей обогащения форм и средств художественной изобразительности. Кто не знает, как вредят нашему кинематографу элементы натурализма, выдаваемые порой за реализм, бескрылое воплощение мысли, боязнь какой бы то ни было условности и символики, отказ от ассоциативного художественного мышления, от ретроспекции в сюжете и многих других художественных приемов действенного воплощения художественного содержания, по дурной и бедной традиции объявляемых «чуждыми», заимствованными из «буржуазного арсенала».

Разве не мешает все это порой по достоинству оценить новое, что несет сегодня кинематограф в способах образного воплощения идеи? Нередки поэтому случаи, когда критики с ходу объявляют ту или иную картину образчиком «дедраматизации» только на том основании, что сюжет ее кажется внешне ослабленным, складывается из разрозненных как будто бы событий и эпизодов, не спаянных последовательно развертывающейся интригой.

Но в такого рода поспешном приговоре угадывается одновременно неспособность уловить внутренний стержень действия, придающий киноповествованию драматическое напряжение, так же как и непонимание действительной — прежде всего идейно-эстетической — сущности теории «дедраматизации».

Единство кинопроизведению не обязательно придает последовательность развертывания сюжета, а такая его организация, которая опирается на законы единого действия, понимаемого как единство идеи и потому более всего связанного с характерами людей, с их внутренней жизнью и особенностями. Такое действие и возникает и развертывается по принципу «цепной реакции»: события и частные действия в сюжете истинно драматическом возникают не одно после другого, а одно вследствие или благодаря другому. Здесь определяющую роль играет не внешняя последовательность, а логика. Иначе как объяснить огромное эмоциональное и эстетическое воздействие фильмов «Мари-Октябрь» или «Такая любовь», построенных на ретроспекции в сюжете?

Эти и им подобные картины никак уж не назовешь бездейственными, недраматичными. Они истинно драматичны как раз потому, что действие в них обусловлено внутренней жизнью людей, а не нагнетанием событий, служат целям углубленного разъяснения важной морально-этической проблемы. Такие фильмы свидетельствуют о развитии и совершенствовании многоразличных форм драматического действия — внутреннего и внешнего, прямого и косвенного, открытого и ассоциативного.

И, наоборот, могут быть фильмы, с виду остросюжетные, а внутренне недостаточно драматичные. Если с этой точки зрения взглянуть на картину Г. Чухрая «Чистое небо», можно заметить, что она практически делится на два сюжета: первый о Сашеньке и «чистом небе» ее души, второй об Астахове и «облачном» политическом небе, омрачившем жизнь летчика и его жены. Один сюжет возникает после другого. Первый драматически последователен. Его идея и действие логичны, взаимообусловлены характерами и обстоятельствами и разрешаются с возвращением Астахова из плена. Второй сюжет не имеет столь содержательной завязки в первоначальной ситуации; автор не создает для него и новой в ходе начавшегося действия. И потому все происходящее в дальнейшем движется по образцу притчи, в себе самой содержащей «мораль». Персонажи становятся иллюстраторами задуманных положений, они уже

не зависят от драматических обстоятельств и не творят их по своей воле. Зрителям подносят готовые выводы. При этом из фильма ускользает еще одна чрезвычайно специфическая особенность драматизма — соучастие зрителей в действии, их самостоятельность в постижении выводов, следующих из разрешения конфликта.

Сказанное позволяет еще раз отбросить разговоры о стеснительности сюжета в драматургии. Стеснителен плохой, недраматичный сюжет. Без сюжета, понимаемого как раскрытие внутренней логики характеров и человеческих отношений, драматическое искусство неосуществимо. Сюжеты могут быть плохими или хорошими, как и идеи. Но это все равно сюжеты, хотя и не совершенные в своем роде. Так ведь и произведения, создаваемые по плохим сюжетам, не назовешь художественными шедеврами. Прогресс современного кино не в отказе от сюжета, а в его всемерном совершенствовании.

ФОРМА «ВООБЩЕ» И ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФОРМА

В некоторых статьях сборника «От замысла к фильму» порой все же проскальзывает ироническое отношение к сюжету «точно слаженному», мелькает мысль о стеснительности «жесткой фабулы». Элементы ослабленного сюжетостроения усматривают, например, в «Балладе о солдате». А ведь дело здесь, как кажется, не в ослабленности сюжета, а в его особенной форме. Он только по виду производит впечатление свободной непринужденности развертывания событий, богатых случайностями. На деле сюжет фильма продуман до чрезвычайности и отличается как раз той «точностью и слаженностью» всех образующих его содержание «случайностей», ситуаций, характеристик, деталей и подробностей, которые будят ассоциации и представления, безостановочно движут действие к конечной цели. Мастерство строения такого сюжета прежде всего в соответствии замыслу фильма, показывающего войну и человека на войне — обыкновенного и особенного человека одновременно. Здесь действительно немало новаторских открытий, и профессиональное изучение такого сюжета поучительно для понимания сути новаторства в современном кино.

Тот своеобразный стиль сюжетостроения, который ныне утверждается в своих правах и который кое-кто по недоразумению объявляет бессюжетностью, не есть оригинальничание, вызванное желанием посмеяться над обветшалыми художественными формами (если, конечно, иметь в виду произведения художественные, а не ремесленные). Этот стиль вызван к жизни потребностями самого искусства, стремящегося, с одной стороны, ближе придвинуться к реальной жизни и, с другой—воссоздать и объяснить эту жизнь в ее истинной сложности и противоречивости, в соединении обыденного с возвышенным, трагическим и поэтичным, точнее говоря, потребностью средствами искусства проникнуть как можно глубже в действительность, образующую современные человеческие характеры и отношения.

Именно так объясняем мы своеобразие сюжетов наших фильмов «Сережа», «Девять дней одного года», «Иваново детство» или же прославленных итальянских картин «Машинист», «Все по домам». Когда смотришь эти и им подобные ленты, невольно начинает казаться, что рука художника не коснулась той жизни, картины которой протекают перед нашим взором на экране. В них действительно все, «как в жизни», где все само по себе и не связано друг с другом, не преднамеренно. Кажется, что в самом деле разливается никем не преображенный и не подчиненный никакой художественной цели «поток жизни» со всеми ее «непредусмотренными» случайностями и несущественными подробностями. Но чем дальше отстраняешься от этого первоначального впечатления, тем лучше постигаешь тончайшие внутренние зависимости, которые сцепляют в нерасторжимое художественное единство идеи произведения, выведенные писателем из жизни и жизнью подтвержденные.

Невольно при этом приходят на память слова Герцена. Сравнивая внутреннее единство художественного произведения с единством в природе, Герцен замечал, что и там и тут «все независимо и все в соотношении, все само по себе и все соединено». Не в этом ли состоит высокое мастерство художника, идущего к сложной идейной цели трудными путями искусства? Цельная, глубоко прочувствованная и продуманная идея — источник художественной целостности таких фильмов, которые при первом взгляде поражают своей «безыскусственностью».

Эту в общем древнюю и нестареющую мысль много раз повторяли люди искусства. Белинский, говоря о единстве драматического действия, всегда подразумевал единство идеи художественного произведения.

Помнить о нерасторжимой взаимообусловленности содержания и формы особенно важно сегодня потому, в частности, что теория «антифильма», как и другие разновидности «дедраматизации», на деле не столько поиск новой формы в искусстве, сколько атака на принципы реализма с его приоритетом художественного содержания.

Ленин, как известно, подчеркивал, что содержание всегда оформлено «так или иначе в зависимости и от сущности». Ибо в искусстве всегда и обязательно подразумевается конкретное произведение и его форма, а не художественная форма «вообще» (да

еще с прибавлением — старая или новая). Такой «формы вообще» не существует в природе.

Благодаря своей содержательной энергии форма способна воздействовать на идею, акцентируя или скрадывая ее тенденции. Тут, кстати сказать, уместно предъявить встречные претензии и к содержанию: ведь если идейный замысел произведения неотчетлив для самого автора, если ему самому не до конца понятно, почему он решил воплотить свою идею именно в киносценарии, а не в романе или повести, неопределенной, невыразительной и негармоничной окажется и художественная форма.

Проблемам сюжета и конфликта в интересующем нас сборнике посвящена специальная статья Н. Крючечникова. Она содержит немало полезного материала, верен основной пафос автора, доказывающего содержательное значение сюжета, полезны его наблюдения над связью драматической ситуации с характерами и конфликтом сценария.

Но, к сожалению, Н. Крючечников во многом ограничил свою задачу пересказом истин, ставших хрестоматийными, и обошел многие острые проблемы, которые выдвигаются на первый план современным развитием кинематографа. Впрочем, и там, где речь идет о явлениях новых, над рассуждениями автора нередко господствует инерция малоплодотворных представлений.

Так, справедливо требуя отбора жизненного материала, а не простого воспроизведения в фильме «куска жизни», автор полагает, что такая необходимость продиктована размерами кинопроизведения. «В жизни,— говорит Н. Крючечников,— много случайного, преходящего, отдельные события могут не характеризовать тенденции развития; необходимое проявляется в большой цепи случайностей, порой в очень значительной временной протяженности, а кинопроизведение ограничено во времени. Это, как правило, полтора-два часа демонстрации. Кроме того, в жизни одновременно происходит множество событий, в которых участвует огромное количество людей: в кинопроизведении же мы в ы н у ж д е н ы (разрядка моя. — *Е. Г.*) показывать ограниченный круг событий и действующих лиц».

Все это само по себе справедливо и все же не объясняет художественной необходимости отбора фактов в сюжете. К этой фатальной формуле «метража фильма» обращаются и другие авторы сборника, так или иначе разделяющие предрассудок, который сковал развитие мысли Н. Крючечникова. Обычно, когда речь заходит об экранизации прозы, главную трудность видят в пресловутом «метраже фильма». Говорят, что при инсценировании романа неизбежно утрачивается его художественная прелесть и полнота, так как роман подвергается с о к р а щ е н и ю. Так ли это? Неудача большинства экранизаций, даже многосерийных, на мой взгляд, не в том, что сценарий не вместил весь материал романа со всеми его сюжетными разветвлениями и планами, со множеством персонажей, мотивами их поведения, авторскими отступлениями, описаниями и прочее. Он, естественно, и не мог этого сделать, а главное, и не должен был к этому стремиться.

Неудача в том, что сценарий был написан без понимания различия законов эпической и драматической литературы, различия формы романа и драмы. Материал прозы, как бы он ни «подходил» к кино, чтобы стать сценарием, должен быть не просто скомпонован, а преобразован, то есть переведен на язык драматургии. Между прочим, в статье А. Каплера эта мысль висит буквально на кончике пера, когда он рассматривает отрывки бунинской прозы, как бы созданной для кино и все же некинематографичной. Но, к огорчению, Каплер, так же как Крючечников, не формулирует того вывода, к которому практически приблизился сам. А между тем критерием драматургической «пригодности», как мы уже не раз говорили, является пластически действенная организация материала и, следовательно, не просто отбор и монтировка отрывков из романа, а их преобразование по законам единого действия.

И театр и кино знают примеры удачной драматизации прозы. Часто называют инсценировку романов Л. Толстого. Говорят о смелости инсценировщиков, отсекающих важные планы романов во имя драматургической целостности нового произведения. Но ведь кинематограф знает куда более выразительные примеры, как «Чапаев» братьев Васильевых. Экранизируя повесть Д. Фурманова, Васильевы радикально преобразовали ее содержание в интересах того жанра, который они избрали для своего сценария. Они домыслили многое в ситуациях и характеристике героев, придавая сценарию черты трагедии. То есть пошли своим путем, отличным от Фурманова. Вот это действительно пример творческой мудрости, а не одной только смелости! О том, как Васильевы работали над сценарием, в чем они видели зерно современной народной трагедии, недавно рассказал Б. Бабочкин. Этот рассказ необычайно поучителен в интересующем нас плане.

Нет спору, вопросы, поставленные в сборнике «От замысла к фильму»,— это все новые, мало изученные, ожидающие разработки вопросы. Их исследование, как вообще исследование специфики кинодраматургии,— плодотворная и необходимая задача. Ее решение позволит лучше понять, в чем истинное и мнимое новаторство современного кинематографа, в какую сторону целесообразнее направить творческие искания наших кинематографистов. Первый шаг в этом направлении сделан.

Евг. ВЕЙЦМАН

О взгляде художника и анализе критика

В последнее время мы не можем пожаловаться на отсутствие книг и статей о зарубежном кино.

Выходят работы, посвященные отдельным национальным кинематографиям. Стали появляться большие, интересные обзоры в «толстых» литературно-художественных журналах («Новый мир», «Знамя»).

И все же, за небольшим исключением, многое из того, что было опубликовано за последние годы, вызывает известную неудовлетворенность. Эмпирический подход, отсутствие глубины теоретического анализа, отказ от попыток обобщения, от выявления ведущих тенденций в развитии киноискусства, однобокий анализ кинопроизведений с точки зрения их стилистики, приемов, «языка», без достаточного проникновения в их идейную сущность, порою произвольная интеграция весьма разнородных явлений и некритическое перенесение их оценок со страниц буржуазной прессы в наш критический обиход — все это, к сожалению, имеет место в тех или иных статьях и работах, посвященных кинематографу Запада.

В лучшем случае в основу обобщения кладется тематика фильмов. Но ведь тема сама по себе еще не определяет тенденции художника, его места в идейной борьбе. Кроме того, многие значительные кинопроизведения никак не укладываются в одну определенную тематическую рубрику. Разве, к примеру, фильм Алена Рене «Хиросима, моя любовь» может быть рассмотрен только под рубрикой «антивоенного» и на этом основании заключен в одни скобки, скажем, с фильмом Креймера «На последнем берегу»? Все ли мы узнаем о фильме Шаброля «Кузены», если будем рассматривать его только на правах произведения о молодежи, о «потерянном поколении»?

Довольно частым и, как видно, принятым многими киноведами является подход к оценке кинопроизведений по принципу деления на «коммерческие» и «некоммерческие». Под первыми обычно понимают фильмы, рассчитанные на кассовый успех и далекие от подлинного искусства, а под вторыми — те, которые надлежит рассматривать в качестве «подлинного» и в то же время непременно прогрессивного искусства. Мне уже приходилось писать о том, что подобное деление не может быть плодотворным для научного марксистского анализа. Киноискусство в буржуазном мире оказывается явлением неизмеримо более сложным. При этом особенно ошибочным является представление о небуржуазном, прогрессивном характере всего так называемого «некоммерческого» кино. Вовсе не следует думать, что реакционным является только массовый поток буржуазной «коммерческой продукции». Иногда яд чуждой нам идеологии несут фильмы, внешне имеющие антибуржуазную направленность, стиль которых кажется далеким от голливудских и других коммерческих стандартов.

На это совершенно правильно обратил внимание в своей статье В. Баскаков*, подчеркнув, что в подобных фильмах «заключены главные, ведущие, наимоднейшие современные буржуазные идеи. Идеи тщетности социального прогресса, идеи бессилия человека перед обществом, идеи порочности и неисправимости человеческой природы и многие другие политические, нравственные и философские идеи из арсенала новомодных буржуазных теоретиков».

Очевидно, что оценки исследователя и критика буржуазного искусства должны опираться на какие-то более глубокие и существенные критерии, чем причастность того или иного фильма к «коммерческому» или «некоммерческому» кинематографу, чем приверженность того или иного художника к таким-то внешним приемам, формам стилистики и технического языка.

Анализ должен начинаться с изучения жизненной позиции художника, его понимания действительности и выяснения глубокой внутренней связи этой позиции с той духовной атмосферой, в которой взращен художник и которая находит свое выражение в целой системе политических, морально-этических, эстетических и философских взглядов.

Вот почему небольшая по объему книга И. Вайсфельда** показалась мне поучительной и интересной. Хотя перед нами не научное исследование, а, скорее, публицистические заметки, они представляются доказательными и имеющими определенное познавательное значение.

Анализ автором книги основных явлений международного киноискусства с точки зрения тенденций его развития, направленности, с точки зрения идейного содержания поучителен еще и в том отношении, что предостерегает от опасности увлечения определенными средствами выразительности, от заострения тех или иных тем или вопросов, получивших распространение в западном кинематографе, но связанных с чуждым нам философским видением мира.

---

* В. Баскаков. На экранах мира, «Знамя», 1965, № 1, стр. 17.

** И. Вайсфельд. Крушение и созидание. О зарубежном киноискусстве, М., «Искусство», 1964.

Автор отдает себе отчет в том, что один бунт против голливудских стандартов, против деспотизма так называемого «коммерческого кино» не рождает еще прогрессивного искусства.

Говоря о французской «новой волне», он справедливо замечает, что большинство ее фильмов оказалось бессильным передать настроение передовой части французского общества. «Новые возможности съемки, монтажа сами по себе не могли привести художников к реалистическому изображению жизни». Характеризуя известный манифест «молодого американского кино», он пишет, что американской кинематографической молодежи мешают развиваться не только финансовые рычаги Голливуда, но и внутренние трудности, «связанные с расплывчатостью эстетических взглядов авторов манифеста, с переоценкой ими стихийного начала в художественном творчестве. Они не изолируют структуру кадра от его содержания, но часто им недостает идеологической ясности».

Задача критиков и теоретиков в области кино, анализирующих работы наиболее честных и талантливых художников Запада — отнюдь не в восхвалении любого нового приема, ими изобретенного, но и не в голом отрицании всего того, что делают они на основании их приверженности чуждым нам взглядам.

Может быть, автору следовало сказать обо всем этом резче, специально выделить вопрос о роли марксистской теории в процессе сокрушения эстетических штампов модернизма и в создании нового искусства. В определенном отношении теория должна идти впереди самой практики искусства, не плестись в хвосте, а, констатируя факты, давать им оценку.

Книжка И. Вайсфельда — сборник статей. Среди них есть теоретические размышления: «Взгляд художника», «Драматургия характеров», «Крушение и созидание». Есть заметки, посвященные творчеству того или иного режиссера: «Искусство опустошенной души» (о драматургии Микеланджело Антониони), «Два Бунъюэля?», «Поиски Робера Брессона». Есть статьи, в которых обсуждаются отдельные специальные проблемы киноискусства: «Киноправда и просто правда», «Сочетаемое» (о трагикомическом в кино). Есть живой репортаж о встречах у нас и за рубежом, встречах с единомышленниками: «Вьетнам снимает», «На переднем крае» (о творческих дискуссиях в ГДР), и о встречах с людьми, стоящими на иных позициях («Разговор с Питером Бекером» и другие). Но все эти статьи объединяет одно: стремление понять того или иного художника и раскрыть читателю взгляд художника на действительность.

Может быть, поэтому наиболее интересными представляются мне размышления автора о с о о т н о ш е н и и с у б ъ е к т и в н о г о и о б ъ е к т и в н о г о в т в о р ч е с т в е. Этому вопросу наша теория уделяет слишком мало внимания. Между тем оригинальность и неповторимость художественного произведения зависят от способности его творца проникнуть в истинные, объективные проблемы жизни, от способности так настроить свой талант, свой творческий «аппарат», что его творение оказывается действительно реальной «моделью» жизни, а не вторичным слепком — уже не с самой действительности, а с модных философских и социологических представлений о ней. Совершенно очевидно, что слияние субъективного и объективного возможно, если преодолевается субъективизм художника, если он сознательно постигает внутренний смысл жизненных явлений. Однако это не простой процесс, особенно в тех условиях, в которых приходится творить художникам буржуазного мира.

И. Вайсфельд методологически точно и принципиально подходит к этой проблеме, не упрощая ее. Он отталкивается от знаменитого ленинского анализа творчества Льва Толстого. «На примере жизни Толстого,— пишет автор,— Ленин показал диалектику взаимосвязи и противоречий между обществом и писателем, субъективным и объективным началом в творчестве, практическими задачами революционной борьбы и подлинным смыслом созданных художественных ценностей».

Именно с этих позиций автор стремится раскрыть противоречие между внешним и внутренним, формой и содержанием, субъективными устремлениями и достигнутым результатом в современном западном киноискусстве. И там, где он анализирует обличительную силу ряда произведений, превосходящую сами намерения их создателей («Скованные цепью» Креймера, «Виридиана» Буньюэля), там я с ним полностью согласен.

Однако, думается, что при анализе кинематографа Антониони или французской «новой волны» автору не хватает достаточной глубины и тонкости в раскрытии сложности и противоречивости этих явлений. Говоря о них, он порой прямолинеен при сопоставлении намерения и результата, формы и содержания.

Большое внимание в книге И. Вайсфельда уделено проблемам д р а м а т у р г и и. Здесь он, как говорится, у себя дома. Особенно удачной в его сборнике представляется статья «Драматургия характеров». Автор включается в известный спор о «дедраматизации». Подвергнув обоснованной критике модные в буржуазной печати и частично в польской теории «антифильма», распада сюжета, отказа от драматургии вообще, критик определяет это «новое кинематографическое веяние» как «противоречащее духу и смыслу всего современного передового искусства»,

как «отделяющее форму от мысли». В то же время он раскрывает на материале передового советского и зарубежного киноискусства действительные тенденции современной кинодраматургии, ее возросшие широкие возможности. Я позволю себе привести некоторые очень точные наблюдения автора: «Для современной кинодраматургии характерны и глубокий анализ психологии современного человека и развернутый показ событий всемирно-исторического значения в сочетании с судьбами отдельных людей, судьбой народа.

Одно из важнейших отличий современного сценария и фильма и заключается в возможности изображать не только поступки, результаты тех или иных событий, но и ход размышлений героя, возникновение и развитие его чувств...

Если для раннего периода истории кино типична была драматургия событий... внешнего действия, то в наши дни развивается драматургия характеров (подчеркнуто мною.— *Е. В.*).

Выявление черт и признаков драматургии характеров — важнейшая задача кинотеории. Вокруг нее, как известно, ведутся споры. Недавняя статья А. Мачерета*, направленная против закадрового монолога как единственного средства выражения внутреннего мира и мышления героя, на наш взгляд, интересная, но и спорная. Приемы закадрового монолога при точном изобразительном ряде — удачно найденная кинематографическая форма для драматургии характеров. И вряд ли стоит от нее отказываться. Сергей Герасимов в острополемической статье «Заметки режиссера», поставив волнующий вопрос о взаимосвязи мысли и действия, даже пришел к такому выводу: «не есть ли мысль для актера само действие?»**

Ко всему, что сказано в книге И. Вайсфельда по этому вопросу, хотелось бы добавить, что «дедраматизация» киноискусства на Западе имеет свое определенное философское основание: главным образом в направлениях иррационалистической философии, в особенности в экзистенциализме, исходящем из глубокой алогичности самой жизни, алогичности человеческой психики, из полной непознаваемости человеческого поведения, которое якобы складывается из суммы случайных рефлексивных ответов на внешнее раздражение. Отсюда пресловутая концепция «немотивированных действий», о которой часто говорят, разбирая фильмы Рене, Антониони или Годара.

Драматургия характеров прямо противоположна этой концепции. Она исходит из глубокой связи человека с миром, его окружающим, из проникновения в суть человеческих действий и мыслей.

Все эти проблемы тем для всех нас важнее, что пора наконец нашей кинотеории задавать тон, а не пережевывать и мусолить всякого рода терминологические ухищрения западных критиков и в лучшем случае — обороняться от них.

Так обстоит дело и с понятием «реализм» в кинематографе.

Сейчас в буржуазной кинотеории мы не встретим открытых защитников «чистого искусства», «искусства для искусства». Трудно сейчас обойтись без обращения к жизни, к реализму. Но когда заходит речь о том, что понимать под реализмом, то здесь порой возникают диаметрально противоположные точки зрения.

Одни убеждены, что кинематограф по своей природе абсолютно реалистичен и поэтому все, что мы видим на экране, есть «реализм». Отсюда стремление к полному отождествлению киноискусства с самой жизнью, переносу на экран любого жизненного факта, без всякого отбора.

Другие, наоборот, утверждают, что подобного рода правда есть «правда второго сорта», а истинный реализм есть реализм «глубинный», изображение тайников человеческой души вне связи с внешними фактами. Отсюда стремление к изощренному психологизму со значительным налетом фрейдистских представлений о человеке.

И. Вайсфельд справедливо рассматривает эти, казалось бы, противоположные точки зрения как проявления субъективизма в эстетике, как идеалистические построения. Разбирая саму практику искусства, идущую в фарватере подобных высказываний, он говорит, что она «напоминает лишний раз о том, что кино реалистично по своим возможностям, но не по природе и далеко не каждый взявший в руки киноаппарат становится проповедником истинности в киноискусстве». Говоря о новых течениях в художественном и документальном кино Запада, претендующем на «реализм», он называет его «бескрылым», а «бескрылость и новаторство несовместимы».

Автор показывает узость кругозора, бесплодность стандартного буржуазного мышления, за пределы которого не выходят авторы картин, подобных «Хронике одного лета» (при отдельных интересных моментах, наличествующих в этом фильме) или в «Грязном мире». Кстати, если бы книга вышла позднее, автор, наверно, не преминул бы сообщить читателю, что Г. Якопетти (смонтировавший «Грязный мир») вообще опозорил себя перед всеми честными людьми своими недавними съемками зверских расправ с повстанцами в Конго, причем, как сообщали газеты, он просил специально для него

---

* А. Мачерет. Мысль на экране, «Искусство кино», 1965, № 2.

** С. Герасимов. Заметки режиссера, «Вопросы философии», 1965, № 2.

организовать подобную расправу. Насколько это далеко от «бесстрастного реализма», о котором говорят сторонники «прямого кино»!

И. Вайсфельд выступает против такого понимания «киноправды», которое не проникает в суть явлений, «имитирует» действительность и «представляет собой лишь иллюстрации к идеалистическим поучениям, к коммерческой киноэстетике».

В то же время в его статьях мы обнаруживаем (и полностью солидаризируемся с этим) положительное отношение ко всем серьезным поискам истинности и глубины киноискусства и понимание неизбежности и необходимости перемен в языке, композиции фильма, вызванных познанием художника самой действительности.

Автор полемизирует с Базеном, делающим типичную для буржуазного искусствоведения ошибку, рассматривая художественные приемы изолированно от содержания. «Реализм,— пишет И. Вайсфельд,— это метод художественного исследования действительности, воплощение определенного отношения автора к миру, а не технология, не «чистая» форма».

У нас, к сожалению, мало специальных исследований о реализме кинематографа, а точнее — о границах кинематографа как искусства.

Все ли доступно камере? И все ли то, что она фиксирует, может быть предметом искусства? Где пролегают рубежи, за пределами которых при дальнейшем расширении средств выразительности, условности, искусство перестает быть самим собой?

Огромный материал, накопленный практикой киноискусства, особенно последних двух десятков лет, настойчиво выдвигает эту кардинальную проблему.

В книге, которая послужила поводом для этих заметок, естественно, эти проблемы не решаются. Но она зовет к их решению.

Как говорилось, эти заметки — не рецензия. Я не коснулся многих тем, интересно раскрытых в статьях, составляющих книгу. В ней речь идет не только о прошлом, но и о будущем кино, об интересных поисках молодого кинематографа социалистических стран. Не только о крушении, но и о созидании.

УСПЕХ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ НА ФЕСТИВАЛЕ В ВЕНЕЦИИ

Жюри XXVI Международного кинофестиваля в Венеции присудило главный приз — «Золотого льва святого Марка» — итальянскому фильму «Туманные звезды Медведицы» (режиссер Лукино Висконти).

Вторая по значению награда фестиваля — специальная премия жюри — присуждена советскому фильму «Мне двадцать лет» (режиссер Марлен Хуциев) и мексиканскому «Симеон-пустынник» (режиссер Луис Буньюэль).

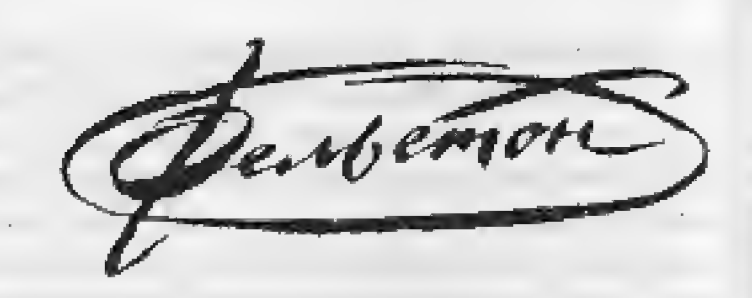
Советский фильм «Верность» (режиссер Петр Тодоровский) получил премию за лучшую первую режиссерскую работу.

«Кубок Вольпи», присуждаемый за лучшее актерское исполнение, получили француженка Анни Жирардо (за участие в фильме Марселя Карне «Три комнаты в Манхэттене») и японец Тосиро Мифуне (фильм Акиры Куросавы «Красная борода»).

Международная ассоциация кинокритиков (ФИПРЕССИ) присудила свой приз фильму «Симеон-пустынник».

На конкурсе детских и юношеских фильмов «Золотого льва» получил советский фильм «Морозко» (режиссер А. Роу), на конкурсе документальных фильмов «Серебряного льва» получил советский фильм «Зачарованные острова» (режиссер А. Згуриди).

С большим успехом прошел в Венеции показанный вне конкурса фильм «Война и мир» (режиссер Сергей Бондарчук).



«...Все они выглядели молодо и жизнерадостно, когда они вдохновенно пели старинные русские песни о тяжелой, беспросветной дореволюционной доле бедняка...»

(Из письма кинозрителя)

Константин СЛАВИН

«Каждый отдыхает по-своему»

И в это утро меня разбудил не трезвон будильника, а рев автомобильного мотора. Да, это был он—наш старый знакомый. Самосвал. Обыкновенный самосвал. Как всегда он привез очередную партию кирпичей на строительство нового жилого дома — как раз напротив наших окон.

И как всегда недовольно нахмурилась жена.

И во всей квартире дружно задребезжали кастрюли и люстры.

И кот Ватин ринулся под самый потолок — на верхнюю полку книжного шкафа.

Но это было необыкновенное утро!

Я чувствовал себя так, как никогда в жизни. Словно впервые увидел белый свет. Словно только что родился и еще не произнес слово «мама». В голове у меня была такая чистота, такая кристальная ясность, такое точное, будто запрограммированное восприятие и понимание окружающих вещей, что я довольно долго с некоторым удивлением рассматривал себя в зеркале.

Я ли это?!

Что могло повлиять на столь разительный, поистине революционный переворот в моем самосознании, в моих ощущениях?

Может, та большая и важная ответственная функция, которую я добросовестно, почти самозабвенно выполнял в течение всей последней недели?

Я подошел к окну, глянул на самосвал, на кран, медленно поднимающий «объемный элемент», на рабочих, любовно переругивающихся между собой, и сразу же совершенно неожиданно не своим голосом произнес:

—«Все здесь напоено романтикой подвига! Все напоминает о нем».

Жена как-то странно и даже испуганно посмотрела на меня:

— Не остроумно и... нехорошо. Не следует глумиться над людьми. Они ведь работают.

А я вовсе не глумился. Я думал так же, как говорил, и меня уже трудно было остановить. Я видел новую широкую колею, которую подводили к нашей новостройке, видел четкие контуры одинокого экскаватора и одного обыкновенного бульдозера. Я спокойно, с достоинством ответил жене:

— «Все сбылось... Как и думали еще в те времена, когда впереди экскаваторов и бульдозеров шагала мечта!..»

— Теперь я понимаю, почему ты вчера явился так поздно,— решительно заявила жена,— может быть, вместо кофе тебе подать огуречный рассол?..

...Но уходя, я все-таки успел прокричать ей:

— «Одно остается неизменным: новаторский порыв... И не былинные богатыри сотворили это!..»

...Я ехал в автобусе— старым, испытанным маршрутом. И не сидел, а как всегда полувисел на подножке, прижатый полузакрытой дверью к весьма плотной распаренной даме с большим синтетическим портфелем, твердым, как толстый стальной лист.

Автобус медленно объезжал строящуюся дорогу, кружил узенькими переулочками, и невозможно было понять, когда же он и как именно вырвется на главную магистраль.

— Когда же они закончат наконец эту дорогу,— тяжело вздохнула дама и вытащила из-под моей ноги свой стальной портфель.

Не долго думая, я сказал ей в локоть:

— «В наше время каждый день дает здесь повод для новых философских и лирических размышлений».

— Вы бы лучше заплатили за проезд,— огрызнулась дама.

— «Не учись нежностям, учись трудностям», — назидательно парировал я.

— А еще в шляпе,— ответила дама. Что ей оставалось делать? Правда, я был без шляпы, но она меня не видела.

На Сандуновской автобус почти полностью освободился. Я облегченно вздохнул и свалился на заднее сиденье. Рядом со мной два паренька горестно обсуждали вчерашнее поражение «Локомотива». Я не преминул ввязаться в разговор.

— Но их поражение не было случайным. Они уступили сильнейшим.

— За кого вы нас принимаете? — опешил один из парней и весьма выразительно постучал своим пальцем по своему же лбу.

— Лошади кушают овес?— загадочно спросил он, отвернулся и со вздохом сказал своему дружку:

— А на тренировке они попадали в ворота...

— «Перед соревнованием каждый проводит время по-разному»,— немедленно объяснил я двум расстроенным болельщикам.

Автобус остановился, и парни выскочили из него, обдав меня на прощание презрительным взглядом.

— Спартаковец,— услышал я,— издевается!..

...Мы проезжали через новый район. Все пассажиры, как по команде, уставились в окна, хотя они не раз и не два видели уже эти легкие, красивые здания, эти зеленые газоны, эти широкие и чистые площади...

А дальше высилась, шумела стройка без конца и края.

Я почувствовал в себе непреодолимое желание высказаться:

— Ключом бьет новаторская мысль рабочих. В будничной ритмике их труда слышится великое воодушевление.

— Тебя бы ключом,— недовольно буркнул какой-то старик,— перестал бы трепаться.

Но меня уже трудно было остановить:

— Сердцем я почувствовал творческий взлет рядовых людей его Величества рабочего класса.

В автобусе началось паническое движение и суета. Шофер остановил машину и поднес к губам микрофон:

— Гражданин на заднем сиденье, заплатите за проезд!

— У меня проездной! — победно закричал я.— И высадите меня, пожалуйста, вон у того дома. «Под крышей этого дома всегда горит огонек созидания, творчества!..»

Пассажиры, толкаясь и чертыхаясь, покидали автобус. А шофер что-то кричал в оторванный микрофон.

...Это был Дом, в котором я работал. Этот Дом «строил, созидал, творил, искал, кипел, рос»... Он был на самой городской окраине, но это меня не смущало. Больше того! Впервые я поймал себя на интересной, точно сформулированной мысли.

«К окраинам города подступало искусственное море, созданное с целью орошения засушливых земель и улучшения водоснабжения».

Этим неожиданным открытием я поделился с секретарем нашего отдела — очень милой и спокойной женщиной Еленой Ивановной.

Она изумленно оторвалась от чешского журнала мод «Одивани», выпила два больших стакана воды и с несвойственной ей резкостью сказала:

— Подумаешь, Америку открыли! И нельзя ли как-нибудь попроще, а то как пишете в своих канцелярских бумагах, так и говорите.

Я решил перевести разговор. Я очень тактично обратил внимание женщины на оригинальную модель летнего беспредельно открытого платья:

— Одной из важнейших проблем современного моделирования является создание одежды для пожилых и полных женщин...

— На что вы намекаете?! — побелев, как лист верже в пишущей машинке, выдавила Елена Ивановна.

Я понял, что хватил через край. Я решил исправить свою ошибку:

— «Красиво одеты могут быть все, если будут умело выбирать модели одежды».

— Спасибо!!! — Елена Ивановна встала.— Мы еще поговорим на эту тему... У Ивана Лукьяновича!!

...Через час меня действительно вызвал Иван Лукьянович.

— Вы, кажется, знакомы,— сказал он, а навстречу мне поднимался... кто бы вы думали? — мой старый школьный товарищ, фронтовой друг...

— «Не пели трубы оркестра!.. Не славили героев!..» — вскричал я, бросаясь к нему в объятия.

И Иван Лукьянович и мой старый друг были заметно обескуражены такой вспышкой переполнявших меня чувств. Я подошел к своему шефу и, захлебываясь от восторга, сказал:

— «На груди у него — вы этого сейчас, естественно, не видите — Золотая звезда Героя труда. А в сердце — горячая любовь к земле!»

И тут же с ходу решил представить Ивана Лукьяновича своему приятелю, показать его с самой лучшей стороны. Недолго думая, я рассказал, как он подошел ко мне вчера и сказал:

— «Андрей Харитонович, трудновато становится, ведь мне уже 68-й пошел. Присматривайся, тебе и карты в руки...» «Что вы, Иван Лукьянович»,— отвечаю я. «Ты слушай меня,— говорит,— у жизни свои законы есть». Сказал вот так, без боли, без

сожаления... И я подумал: какая же великая вера у него в жизнь, в людей, в наше будущее!..

Оба они на какую-то долю секунды остолбенели. Иван Лукьянович побагровел, но, сделав вид, что пропустил мою тираду мимо ушей, усадил нас за журнальный столик и дрожащей рукой достал бутылку «Боржоми».

Завязался непринужденный товарищеский разговор о земле, о видах на урожай, о погоде. Оказывается, наш общий друг действительно работал на земле, в совхозе.

Я очень удачно, как мне кажется, вставил остроумную прискаказку:

— «Где боб и кукуруза в рационе, там и стада на зависть всем в районе».

Мой школьный товарищ вскочил и стал поспешно прощаться. Я пошел его провожать.

— Хочу в театр попасть... в оперу... Не так часто удается вырваться в большой город,— сказал он, прощаясь со мной.

Я горячо поддержал его желание.

— «Искусство,— сказал я,— приносит с собой свет разума, зажигает в сердцах людей солнце красоты и добра, дружбы и братства».

— Вот именно,— сказал мой друг застенчиво.— Будь здоров...— И исчез.

Меня снова позвали к Ивану Лукьяновичу.

— Вы, кажется, немного... несколько нездоровы,— участливо сказал он, старательно избегая моего взгляда,— идите-ка домой, отдохните.

— «Каждый отдыхает по-своему»,— недоуменно вздохнул я.

— Конечно, конечно, отдыхайте, как хотите,— с тревогой в голосе проговорил Иван Лукьянович.

Я заметил, что его рука все время невольно тянулась к телефонной трубке.

— У вас была большая перегрузка в последние дни... И на работе и по общественной линии,— с виноватой улыбкой объяснил он,— просто отоспитесь... Даже не включайте телевизор.

Я счел возможным мягко, в пределах принятой субординации, возразить:

— «Активным помощником агитатора и пропагандиста становится сегодня и телевидение».

Иван Лукьянович медленно опустился в кресло и поднял телефонную трубку...

●

...Когда меня везли домой, я лихорадочно думал: откуда оно могло взяться, это дурацкое переутомление. Ну хорошо, я просмотрел два десятка документальных фильмов как представитель общественности нашего учреждения. Меня выделили, и я не жалею. Это ведь одно удовольствие! Кино!.. А черт с ним, отдохну... «Каждый отдыхает по-своему»... «Окончен рабочий день, но не окончены дела, заботы и поиски!»

От автора

Это, конечно, шутка. Но в каждой шутке есть доля правды. Большая доля правды в этом незамысловатом рассказе состоит в том, что все реплики, рассуждения и даже некоторые мысли и характеристики героя фельетона без всяких изменений позаимствованы из дикторских текстов к самым различным документальным фильмам. Да и выдержка из письма кинозрителя (в эпиграфе) тоже, по-моему, результат своеобразного воздействия на некоторых людей плохих документальных и научно-популярных лент и прежде всего их комментариев — банальных и пошлых, выспренних и неумных, плоских и трафаретных, порожденных заядлым ремесленничеством, бестактностью и халтурой, а в общем — полным равнодушием.

Я выражаю самую глубокую непризнательность авторам, режиссерам, редакторам таких документальных кинокартин, как «Так рождается мода», «Сестры Пресс», «Иночкин с Тракторного», «Чтоб урожаем степь шумела», «Навстречу морю», «Уральские были», «Беларусь — республика моя», «Двадцать шагов к солнцу», «Помощники пропагандиста» и других, за то, что они дали мне такой богатый и разнообразный материал. В их оправдание могу сказать только, что печальные злоключения моего незадачливого героя можно было бы продолжить в других вариантах и на многих других примерах. И я постараюсь при случае это сделать.





«...Своими словами»

Перелистываю старую хрестоматию с надписью золотым тиснением по красной обложке: «Мастерство актера».

«...Роль готова только тогда, когда актер сделал слова роли своими словами» (Е. Б. Вахтангов).

«Говоря об отношении актера к образу, необходимо опять возвратиться к связи актера с действительностью. Самостоятельное творчество актера начинается тогда, когда он, располагая мыслями и чувствами, полученными от окружающей действительности, находит этим мыслям и чувствам образное выражение» (А. Д. Попов).

Книжке от роду тридцать лет. Изречениям — и того больше. И все же как часто нам приходится повторять их! Очевидно, это до сего дня насущно. Пусть они заменят эпиграф к моей статье о Тамаре Сёминой.

●

Сначала я предложу читателю рассказ профессора Ольги Ивановны Пыжовой о своей ученице.

Однажды в качестве самостоятельной учебной работы Тамара подготовила сцену из пьесы американского драматурга К. Одетса «Золотой мальчик». По первому впечатлению, выбранный материал показался Пыжовой малоинтересным, «затертым», не дающим повода к открытиям. Позднее она говорила:

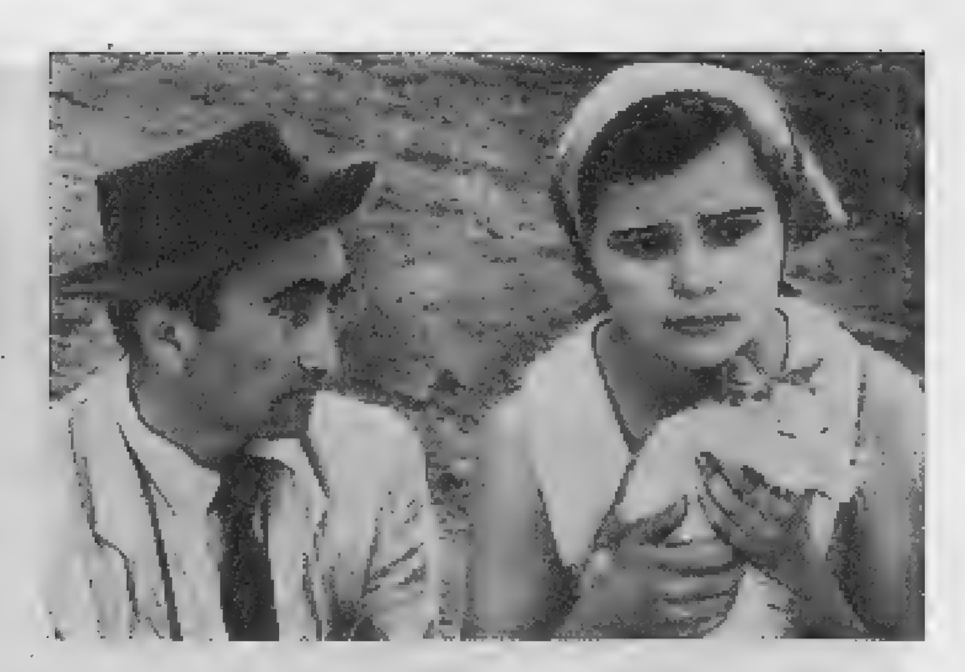
«Молодая актриса была неожиданна в этой роли даже для меня, ее педагога. То в ней вспыхивала мягкая женственность, которую я раньше не примечала, то сила или вдруг — смелость. Новые для меня ее качества были естественны и органичны. В этой работе уже виделась рука не просто одаренной ученицы, но актрисы...»

●

Вспоминаю 1956 год. Год поступления во ВГИК. Узкие, длинные коридоры института, переполненные абитуриентами. Среди претендентов «на роль актрисы» недавняя калужская школьница с простоватым круглым лицом, дерзко вздернутым носом и строгими глазами.

Через месяц дочь калужского шофера стала студенткой актерского факультета. Через год с небольшим начала сниматься в студенческих работах. Потом — в фильме М. Хуциева «Два Федора», у режиссеров Н. Досталя и В. Азарова в картине «Все начинается с дороги». Диплом она защищала ролью Катюши Масловой в фильме Михаила Швейцера «Воскресение» по роману Льва Толстого.

— Никогда не забуду своих первых учителей,— вспоминает Тамара Семина.— Ольгу Ивановну Пыжову и Михаила Петровича Чистякова. Девиз Пыжовой: «...Каждый день ищите себя новую, неожиданную для себя самой, какую вы сами еще не знаете, какой вы еще никогда не бывали...»,— преподанный ей ее учителем К. С. Станиславским, стал основным руководством в моей жизни. Пыжова вместе с Чистяковым помогли нам осознать и прочувствовать тот фундамент, который заложен в нас. Ольга Ивановна давала нам урок артистизма, когда она приходила к нам и усаживалась за стол, расправляя на груди огромный бант; по тому, **как** она расправляла бант, мы догадывались,



Т. Семина в учебном фильме, снятом студентами ВГИКа,— «Человек за бортом»

довольна она нами или недовольна. Она давала нам урок непосредственности, когда садилась вместе с нами прямо на пол, походя бросив в сторону: «Войдут и скажут: сумасшедшие...», — и здесь на полу разыгрывала с нами разные игры. И потом, встав с пола, долго говорила о дисциплине, о том, что распущенность непозволима ни в каком деле. Она провоцировала нас на спор. Спор творческий, продолжением которого становились показы. Почему-то особенно запомнилось, как мы готовились к этим показам, как во время обеда украдкой выкладывали хлеб из тарелок в наши папки и до полуночи забирались в аудитории. Работалось бесконечно радостно.

— Насколько я помню, вы начали сниматься сразу же на первом курсе.

— Началось с того, что мастерская С. Юткевича — Э. Абалов, А. Курочкин, А. Сахаров и Э. Шенгелая — ставила по заказу ОРУДа эксцентрическую комедию... о спасении утопающих — «Человек за бортом». Мне предложили эпизодическую роль. Начинающие режиссеры преподали мне тогда полезную истину. «Главное, что должен знать актер,— поведение кинокамеры и объектив, которым его снимают».

Совет, при всей его ироничности, довольно полезный, и пригодился он мне не однажды. Снимаясь в «Двух Федорах», я спрашивала оператора П. Тодоровского: «Какой сейчас стоит объектив? Будет ли камера двигаться?» Постепенно приобрела какие-то познания о самом процессе производства фильма. Работать становилось легче, когда глаз кинокамеры не блестел холодно, а приветливо улыбался, и я не встречала в нем испытующего взора экзаменатора.

Актеру часто трудно определить сущность творчества, сформулировать кредо. Ему легче рассказать о том, как он ищет деталь, каким путем идет в поиске, как достигает результата.

О своем методе работы с актерами рассказывал на лекции во ВГИКе «крестный отец» Семиной режиссер Марлен Хуциев. Он говорил, что главное в его работе с актером — дружба, что над каждым эпизодом он работает с актером «на равных» и ценит в актере естественность, импровизационность, ждет от него прежде всего собственных мыслей по поводу того участка жизни, которого касается фильм.

Справедливости ради заметим, что в рецензиях на «Двух Федоров» о дебюте Семиной писали довольно сдержанно. Отмечали точный пластический рисунок, искренность, обаяние — словом, все, что положено молодой героине, но полного удовлетворения не чувствовалось. Однако я готов утверждать, что здесь, в фильме Хуциева, состоялось открытие биографии и характера, ранее незнакомых нашему кино. Уже по одному этому роль была все же замечена: Семину пригласили в картину «Все начинается с дороги», где она сыграла — с большим или меньшим успехом, не будем спорить—свою сверстницу, девчонку с непростой судьбой и непростым характером. Но актриса родилась в фильме «Воскресение».

И потом пусть снова прозвучит слово О. И. Пыжовой, слово учителя, который следит за тобой неустанно и по-матерински строго и находит в тебе то, о чем ты сам, возможно, не имеешь понятия.

«Очень русская — это, пожалуй, главное, что открылось мне в моей ученице после «Воскресения». Очень русская! И дело не в том, что ее внешний облик совпадает с хрестоматийным образом русской женщины вообще. Нет, я даже признаюсь, что вначале «не видела» Семину Катюшей. Однако молодая актриса снова убедительно доказала, что есть у актера сила, во много раз большая, чем внешняя схожесть. Есть. И называется она просто— талант.

Актрисе удалось передать сложность и неисчерпаемую глубину толстовского образа, его динамику, чудо нравственного обновления. Все изменения характера героини воплощены Семиной настолько полно, с таким проникновением в сущность трагедии женщины, что образ Катюши в фильме получил столь же высокое, демократическое, гуманное, народное звучание, как в романе Толстого.

Драгоценное и необходимое ощущение подлинной народности объясняется, вероятно, особенностями склада характера, душевного настроя молодой актрисы. Ей присущи внутренняя сосредоточенность, какая-то своя, особая «тишина» рядом с ярким темпераментом и взволнованность, сдержанность, но не равнодушие и не благодушие.

Просто стремление не форсировать эмоции, играть с подтекстом — пусть зритель чувствует, понимает то, что стоит за словами актера. Тамаре чуждо кривляние, она настояща, она естественна и гармонична...»

— Итак, направление в поиске. Что вы считаете самым важным в творчестве актера?

— Ну, вы сами понимаете, что тут нельзя ответить какой-нибудь формулировкой, все афоризмы окажутся бессильны. Отвечу притчей — былью. Однажды я увидела кошку на трамвайной линии. Трамвай грохотал, надвигаясь. А кошка лежала, вытянувшись на рельсах, и смотрела на суетившегося перед нею воробья. Но... история не закончилась трагически. Потому что кошка в этой истории — героиня, которая заслуживает аплодисментов. В ней сконцентрированы актерская собранность рядом с отрешенностью и одержимостью. А только что мы смотрели телепередачу — актер, вроде бы достоверный и искренний, вдруг дернулся, когда лопнула осветительная лампа, все его обаяние, вся его достоверность мигом исчезли.

— Речь идет о конфликте. Не знаю, насколько преждевремен этот вывод, но, как я понял, о конфликте вашей художнической, психологической организации с техникой производства?

— Нет, это не только техника производства. Техника — вещь, конечно, сложная. Но в каждом деле должны быть художники. Меня поражает страшное неуважение на студии к нашему актерскому труду, недооценка его сложности и трудоемкости. Находясь уже в декорации, уже уверовав в «предлагаемые обстоятельства», мы участвуем в неравной игре с большим коллективом. Мелкими бытовыми проблемами занят администратор, до предела меркантилен директор — «экономия превыше всего». Оператор занят тщательной подсветкой элементов фона. Во весь голос кричит один осветитель другому: «Ты дай десятку на фон!» Кошке легко не слышать шума трамвая. Когда она находит жертву, в ней работает инстинкт. Но для того чтобы нам отключиться от всяческих помех и настроиться на творческий лад, нужно потратить массу времени, и не только времени.

— Можно ли это внешнее раздражение обратить в положительный заряд? Можно ли вредное использовать результативно?

— Пожалуй что да. «От обратного» работает Михаил Абрамович Швейцер. Вспоминаю сцену возвращения Катюши Масловой после суда в камеру. Готовя к этому «возвращению», Швейцер старался измучить меня внешними раздражителями. Он не рассказывал, не показывал вообще. Он объяснял мне: «Ты ничего не читала... Ты — не Катюша Маслова. Ты живешь в коммунальной квартире с длинным коридором. В коридоре и на кухне гвалт, болтовня, танцы. Кто-то кружится-вертится. Ты пытаешься пробраться через толпу своих соседей. Здороваешься направо, налево. С вымученной улыбкой. Выбралась наконец на свободу, распахнула дверь...»

— А вы жили когда-нибудь в коммунальной квартире с длинным коридором?



«Два Федора». Т. Семина — Наташа, В. Шукшин — Федор

«День счастья». Т. Семина — Шура, А. Баталов — Березкин





«Все начинается с дороги». Т. Семина — Надя



«Порожний рейс». Т. Семина — Арина

«Воскресение». Т. Семина — Катюша Маслова



— Нет, не приходилось. А Михаил Абрамович был в свое время обладателем комнаты в такой вот квартире на Сретенке. Заставляя вообразить этот коридор, он вел меня к Катюше, которая здесь, в тюремной камере,— на свободе, потому что мучения суда позади. Но в этом эпизоде вместе с «квартирой» мне помогали «Ночи Кабирии», финал с улыбающейся Мазиной. Отчего она улыбается? Наверно, оттого, что ее душа всегда открыта людям. Вот какие бывают стыки. Мне вообще часто помогают другие фильмы. Могу посмотреть тысячу фильмов и в самом плохом найти кадр, который для меня окажется важным и заставит сказать про себя: «Не может быть!», заставит проверить этот кадр на себе, проиграть его полушепотом.

— А как вам помогает просмотр своего материала, и показывает ли Швейцер снятые эпизоды актерам?

— Конечно, я всегда просила Швейцера показать мне материал. Его это почему-то веселило сначала, но он все-таки приглашал меня в зал, и тут я уже сама начинала пугаться, боялась смотреть, знала: просматривая снятые вчера кадры, буду мерить на себя — сегодняшнюю и вчерашнее опротестовывать. Да еще и Швейцер растравляет мои сомнения, останавливает кадр. Вот, смотри, запоминай самочувствие, обстоятельства, в которых ты прожила кадр. И сразу же всплывает множество новых и вечных проблем. Я снова чувствую, что не знаю, **как** я этого достигла. Я снова вспоминаю Пыжову: «Что ты нам рассказываешь, приходи вечером пить чай — поболтаем, а сейчас покажи...» Но ведь еще у Мейерхольда: «Самое главное в искусстве, когда «что» и «как» приходят одновременно». Наверное, учиться нужно вечно.

Особенно я поняла это после «Воскресения». После «Двух Федоров» и «Все начинается с дороги» я уже почувствовала себя как-то на ногах, а с Катюшей Масловой начался мой второй ВГИК... Я уже была утверждена на роль, но сама еще не считала себя утвержденной: ведь впереди были съемки суда, в которых участвовали крупнейшие актеры МХАТа,— экзамен, который надо было выдержать. Они меня принимали «по частям». Посмотрев фотопробу — «возможно...», увидев на гриме — «странно...» Ждали, как я пойду. Двинулась, посмотрела на них украдкой — молчат. Пошла в павильон. И на пороге вдруг поняла, что не могу в него войти. Ко мне подошла Софья Абрамовна Милькина, второй режиссер, ближайший помощник Швейцера. Говорю ей: «Мхатовцев боюсь». А она мне: «Что ты! Какие мхатовцы! Это маленькие голенькие ребятишки. Поэтому, когда войдешь, подразни их, будто у тебя есть такая игрушка, какой у них нет...» И мне стало свободно



«Время, вперед!». Т. Семина — Ольга

и весело. И когда я вошла не в павильон уже, а в зал суда и прошлась по этому залу с улыбкой, я поймала взгляды партнеров и поняла, что они со мною согласны. А дальше все шло по Швейцеру: «Не научу, а заставлю понять, как...»

Сам режиссер в статье «Когда фильм окончен» писал:

«...Я останавливался только на актерах, не утративших своеобразных человеческих свойств, обладающих своей особой индивидуальностью».

В Семиной все — особая актерская индивидуальность, особое человеческое отношение к героине, особые гражданские мысли, которые она выразила кадр за кадром, эпизод за эпизодом, перевоплощаясь в Катюшу Маслову.

Потому так явственна в фильме «Воскресение» динамика чувств героини, ее бегство от одиночества и опустошенности к духовному воскресению, путь ее нравственного возрождения.

Глубокое проникновение в самое существо образа, художническая смелость поразительно сочетаются в актрисе со сдержанностью и аскетизмом средств выражения. И это актриса теплой человечности.

Перебираешь роли Семиной, более удачные, менее удачные, и находишь самое важное, без чего, в сущности, нет художника — это невозможность существования в образе вне ощущения полной правды, вне полного выявления внутренних побудительных мотивов, поступков и неподдельной серьезности в разговоре о жизни.

Другое дело, что ее работы последнего времени явно неравноценны, да и сама она это понимает.

— Надо сказать, что Даша в «Коллегах» и Арина в «Порожнем рейсе» дали мало: все это по актерскому материалу уже знакомо. Была «Крепостная актриса» с Тамарой Милашкиной, которая за меня пела. Здесь, пожалуй, не было ничего, кроме залихватски отчаянной попытки попробовать себя в оперетте. Должна назвать еще одну роль — Шурочки в «Дне счастья» у Хейфица, с которым работалось легко, с удовольствием... но не очень успешно. Для Хейфица Шурочка в чем-то представлялась образцом современной молодой женщины, мне же она была попросту несимпатична, и я так и говорила, что Шура — человек плохой, нечестный, фальшивый, не только с другими, но и с собой тоже. Однако обе точки зрения пришлось совместить, уступая друг другу, а компромисс, хотя бы и творческий,— жертва, как я убедилась, безрезультатная. Единственное оправдание в данном случае,— это соприкосновение с настоящим режиссерским мастерством, возможность учиться у такого режиссера, как Хейфиц, пусть даже с таким неожиданным итогом учебы.

— Какие еще неожиданности последовали за «Днем счастья»?

— Новое предложение Швейцера. Тоже сверстница, но из другой, можно сказать, эпохи. Первые пятилетки, строительство Магнитки — это уже, что называется, подернуто дымкой времени, на расстоянии многого не видно, знакомлюсь с фотографиями Родченко, литературным материалом, живописью Дейнеки. Мне кажется, для того чтобы фильм восстановил неповторимость атмосферы, духа времени, этот дух и атмосфера должны существовать в каждой, в любой роли. И возникают они из каких-то частностей, подробностей, которые идут цепью — одно тянет за собой другое. Я на фотопробе была в косынке, а потом нацепила кепку, начала придумывать: «Я с ребятами работаю — на равных так на равных. Они домой возвращаются, а я иду рядом тоже в кепке и играю на гармошке». Швейцер возразил, не принял. А я отошла в сторонку, гармошку раздобыла, наигрываю, напеваю тихонечко, чувствую — смотрит; делаю вид, что не замечаю, продолжаю играть, оборачиваюсь — улыбается. Победа!

●

Всякая беседа нуждается в итоговых формулировках, и мы не намерены отступать от правила. И Ольга Ивановна Пыжова, начинавшая наш разговор, его закончит:

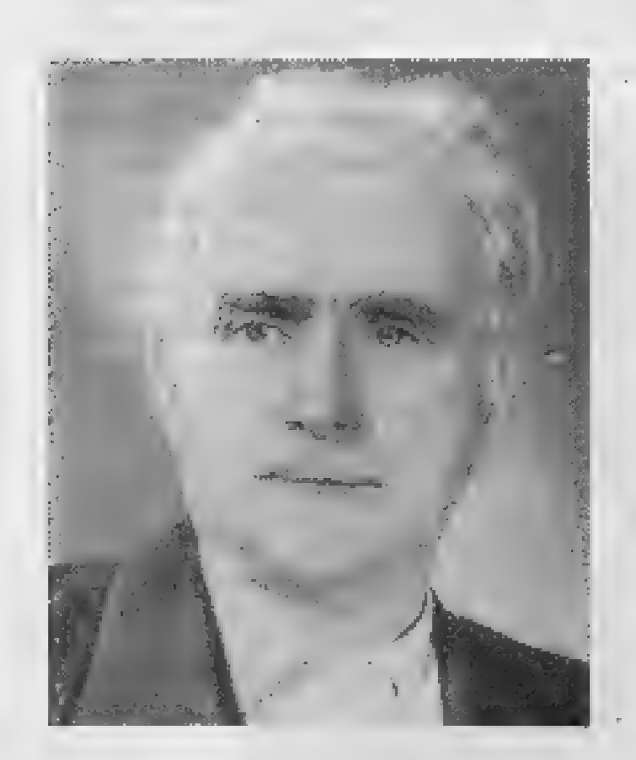
— Сейчас Тамара Семина как актриса способна решать большие и сложные задачи в искусстве. Она умеет точно анализировать роль и творчески осваивать то, что кажется ей главным. Она твердо и строго укладывает фундамент роли, думает о своей работе серьезно и скромно и, главное, умеет пробовать. Пробовать — это значит искать. Пробы — начало поиска, бесконечного, неустанного. И Тамара в полной мере обладает настойчивостью — великолепным качеством, значение которого для актера порой недооценивается.

Семина еще очень молода. Она в самом начале пути. Еще не все сформировалось в ее творческом почерке. Поэтому рядом с внутренней тишиной живет в ней тревога. Сумеет ли высказать все, что хочет, знает, чувствует? Тревога эта и требовательность к себе есть признак и существо таланта.

Ю. ШИРЯЕВ

Верный призванию

Режиссер Дмитрий Иванович Эрдман пришел на киностудию в городе Фрунзе в 1942 году. Собственно, киностудии как таковой не было — вся производственная база размещалась в трех полуподвальных помещениях. Не было одного, не было другого... Были в основном трудности. Вместе с группой энтузиастов Д. И. Эрдман отдает все силы организации «Киргизфильма».



К тому времени за плечами режиссера — уже ряд интересных киноочерков: «Комсомол Украины», «В голодной степи», «Ленинградцы, дети мои!». Уже названия фильмов говорят об их содержании, об их направленности. Были постановки и художественных фильмов — «Беспризорные», «Черный бор». Но именно документальная публицистика стала призванием режиссера.

Более двадцати лет проработал Д. И. Эрдман на студии «Киргизфильм». Среди картин, снятых за эти годы,— «Плотина в горах» (о строительстве водохранилища в Орто-Токое), «Проверено делом» (о проблемах животноводства), «Обитатели горных вершин» (о разведении яков в горной местности).

Долгое время выполнял он работу по дублированию лучших художественных фильмов на киргизский язык. С большим интересом работает режиссер над журналом «Советская Киргизия». За долгие годы через его руки прошло около тысячи сюжетов. И не просто прошло... Не раз, не два нужно «примерить» сюжет, чтобы найти правильное и интересное монтажное построение. И опытные хроникеры и начинающие операторы знают Эрдмана: он не возьмет в журнал «недотянутый» сюжет.

Правительство республики высоко оценило заслуги режиссера. Его неоднократно награждали медалями, почетными грамотами, ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств Киргизской ССР.

...Просмотровый зал студии заполнен до отказа. Коллектив провожает на заслуженный отдых Дмитрия Ивановича Эрдмана. Один за другим берут слово друзья режиссера, с которыми он трудился многие годы, поднимаются на трибуну представители партийных и общественных организаций, зачитываются многочисленные телеграммы, поступившие от коллег-кинематографистов. Все поздравляют персонального пенсионера режиссера Д. И. Эрдмана с семидесятилетием со дня рождения, желают ему хорошего здоровья, благодарят за многолетний большой труд, отданный развитию советской кинематографии.

А. БИТЮКОВ

Л. РОНДЕЛИ

«Каджана»

В истории кино каждой республики есть фильмы, имевшие существенное значение для дальнейшего развития национального кинематографа, являющиеся как бы этапными для него. К таким картинам принадлежит «Каджана», которой в этом году исполняется 25 лет, а ее постановщику К. Пипинашвили — 50.

Грузинские ленты 30-х годов принесли большую популярность киноискусству республики. Однако к концу десятилетия в грузинском кино начался некоторый спад: стали выходить произведения серые, схематичные, построенные на конфликтах надуманных и мнимых.

В это время появился фильм, который отличался от многих своих собратьев, являясь в известной степени провозвестником выхода студии из кризиса.

«Каджана», созданная в 1940 году, была дебютом окончившего ВГИК молодого режиссера К. Пипинашвили, ученика С. Эйзенштейна.

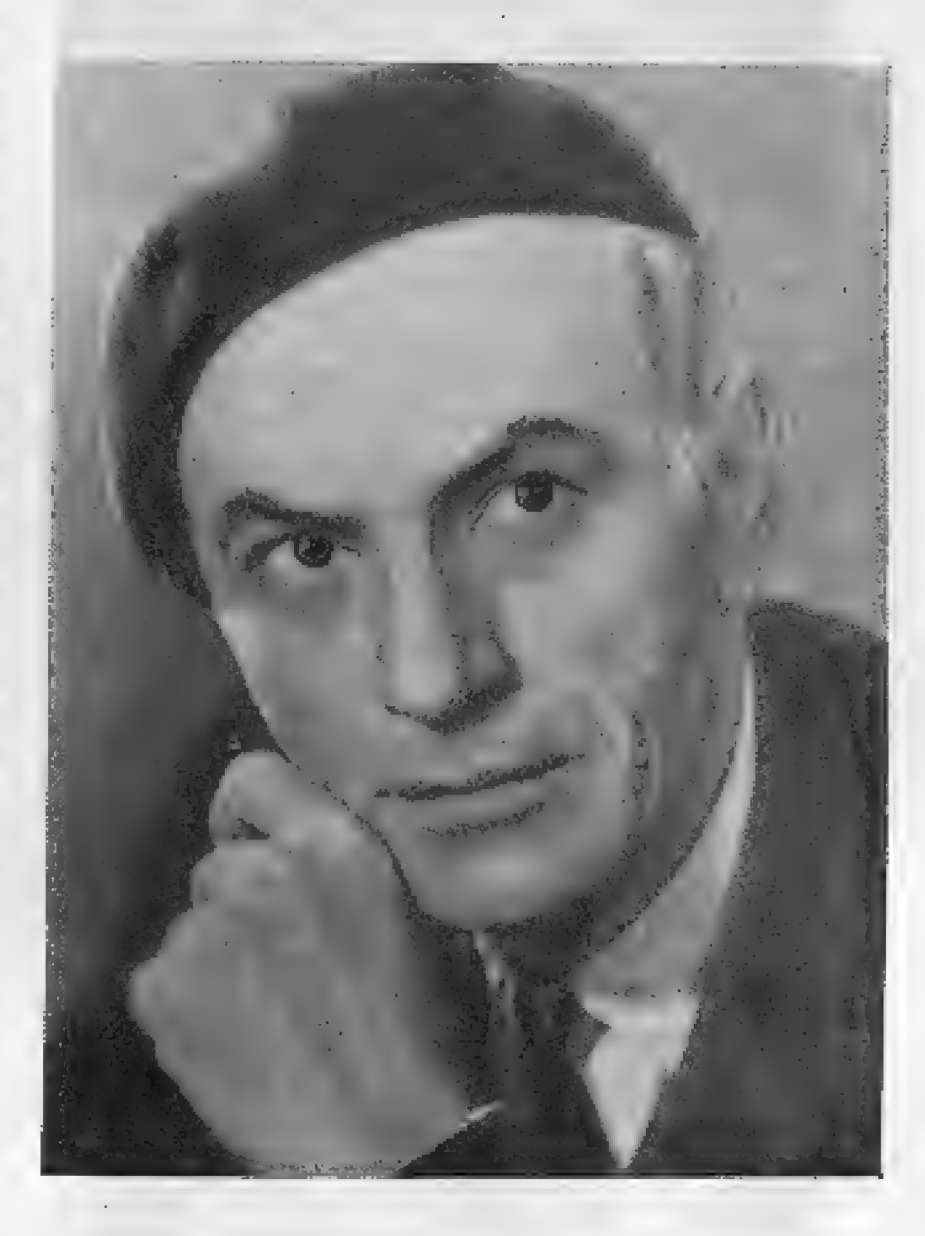
Опыт экранизации национальной классики в звуковом кино, накопленный такими картинами, как «Дарико», «Арсен», «Потерянный рай», был продолжен этой первой картиной режиссера уже нового поколения, созданной по одноименному произведению грузинского писателя Н. Ломоури.

Эта работа была дебютом не только режиссера, но и кинооператора Ф. Высоцкого, будущей киноактрисы Лейлы Абашидзе (тогда ей было девять лет), композитора А. Мачаварнани, продолжавших затем свое творческое содружество на протяжении ряда фильмов.

Значение этой картины и в другом. В то время как в ряде лент национальная самобытность или нивелировалась, или перерождалась в экзотику и верное отображение жизни народа уступало место украшательству и лакировке, в «Каджане» проявился национальный колорит, ожила восточногрузинская деревня прошлого века со своими плоскими крышами, со своей природой, со своими сложными отношениями и проблемами.

Молодому выпускнику ВГИКа нравились немые фильмы, его тянуло к пластике, у него вызывало раздражение превращение кино в театр, эпизодов фильма — в театральные сцены. Это сыграло свою роль в выборе литературного материала для первой постановки. Н. Ломоури, принадлежащий к просветителям, страстно обрушивается на суеверия и религию. Маленький крестьянский мальчик Каджана становится жертвой предрассудков и суеверия. Он тяжело заболевает от страха, пережитого им во время религиозного праздника, у него отнимается язык.

К. Пипинашвили





Н. Вачнадзе — Мано, Тенгиз Амиранашвили — Каджана, Л. Алавишпирели — Кикола, Лейла Абашидзе — Като



Ната Вачнадзе — Мано

Лейла Абашидзе — Като, С. Багашвили — Вано



Выступая против общественных язв, искренне стремясь к социальной справедливости, Н. Ломоури все же не видел правильных путей борьбы за свободу. Он призывал лишь к просвещению народа, которое одно могло, по его мнению, изменить положение вещей.

Экранизируя «Каджану», Пипинашвили подошел к ней как советский художник. Он подчеркнул классовые мотивы, шире показал социальные противоречия, дал характеры героев в развитии.

При экранизации рассказа Н. Ломоури Пипинашвили помогла картина одного из основоположников реалистической живописи Грузии, художника А. Мревлишвили «Низкий забор». Там изображена крестьянская семья, ограбленная среди бела дня сельским старшиной и его прислужниками. Они забирают за недоимки весь скудный скарб и уносят с собой. К проклятиям женщины, которые несутся им вслед, к стонам избитого крестьянина, ее мужа, присоединяются плач ребенка, протяжный вой собаки...

Пипинашвили взял из «Низкого забора» старшину, из произведений Ломоури он ввел в «Каджану» народника, гадалку.

В основу драматургии фильма легла борьба за землю. Сельский богач, старшина деревни, стремится завладеть двором соседа, бедняка Киколы. Сын Киколы Каджана, как уже говорилось, потерял дар речи. Это пытаются использовать богач и гадалка — ведь бедняку нужны деньги на бесконечные моления в церкви до тех пор, пока сама икона не отпустит их домой. Иначе Каджана навсегда останется немым. Кикола готов продать старшине за бесценок все, что у него осталось. Но его смышленая дочка Като оставляет старшину и гадалку ни с чем. Она пробирается в церковь, прячется сзади иконы и в ту минуту, когда молится Каджана, кричит: «Уходите, уходите...» От потрясения Каджана снова обретает дар речи...

Фильм построен оригинально, тяжелая атмосфера, нагнетавшаяся в начале, в финале разряжается юмористически. Так же решен и ряд сцен. К примеру, гадалка (В. Анджапаридзе) у себя дома занимается ворожбой. В миску с водой она бросает кукурузные зерна и, мешая их ножом, начинает «читать» по ним будущее. Это зрелище производит впечатление даже на очерствевшего и циничного старшину. Но после гадания на миску деловито взбирается курица и, кудахча, начинает клевать эти зерна, снимая всю таинственность, всю «мистику» сцены.

Успеху фильма во многом способствовала восьмилетняя Лейла Абашидзе, игравшая роль Като.

Кадры из фильма «Каджана»

Это была большая роль, изобиловавшая трудными для маленькой актрисы переходами из одного психологического состояния в другое. Лейла Абашидзе на редкость убедительно и точно сыграла то озорную проказницу, шалунью, то мягкую, любящую сестру, переживающую и страдающую за брата.

В этом фильме обращало на себя внимание умение взглянуть на происходящее как бы глазами действующих лиц — Като или Каджаны.

...Като, прокравшись в церковь, оглядывается вокруг. Камера обозревает великолепное убранство церкви, останавливается на лице девы Марии, наезжает на лицо святого Георгия, затем, панорамируя по иконе, продолжает спускаться ниже, ниже, пока в ее поле зрения не оказывается большая медная чаша, полная серебряных денег. С лика иконы — на тарелку денег! Это движение камеры — движение мысли маленькой героини.

Режиссер стремился к пластической характеристике героев, ему была дорога кинематографическая метафоричность. Когда арестовывают народника Вано (С. Багашвили), то во время обыска крупным планом дается жандармский сапог, наступающий на букварь... Упал и покатился по земле глобус...

Пипинашвили ассистировал Эйзенштейну на лекциях во ВГИКе. Это сказалось на первой работе молодого режиссера.

Чувствуется, что каждый кадр был заранее тщательно зарисован и обдуман.

Показателен, к примеру, кадр: семья Киколы в церкви. На фоне полукруглой арки симметрично расположены фигуры. В центре кадра — Каджана. По обе стороны его стоят Кикола и его жена. В глубине на фоне светящегося выхода — фигурка Като. С двух сторон к центру сходятся симметрично расположенные канделябры с зажженными свечами.

Этот кадр с фронтальной мизансценой застывших в молитве безмолвных фигур напоминает икону, многофигурную фреску.



«Каджана». Л. Гвишиани — юродивый

В изобразительном решении авторы ленты стремились воспользоваться опытом национального искусства.

Звук в картине является существенным драматургическим компонентом. В кульминационной сцене, когда Кикола занес перо, чтобы подписать подсунутую старшиной купчую, он слышит песню сына и понимает, что тот обрел дар речи. Уже не нужно проводить дни и ночи в церкви, нет и нужды продавать избу. И он не подписывает...

Картина не превратилась в рассказ о том, как мальчик испугался, тяжко заболел, а потом вылечился. Советский художник рассказал о тяжелом гнете, темноте, суеверии и победе над силами тьмы. «Каджана» явился провозвестником возрождения грузинского кино, начавшегося с «Лурджи Магданы» и других грузинских картин последнего десятилетия.

Александр Андреевич Левицкий



Имя Александра Андреевича Левицкого вошло в историю киноискусства. Он был не только кинооператором, но и талантливым художником, новатором в области экранного мастерства.

Александр Андреевич отказался от обычной для многих лент той поры плоской, освещенной в лоб фотографии на экране. Источником его вдохновения были лучшие классические произведения талантливых мастеров живописи. Ему удалось доказать, что кинооператор не просто фотограф, а художник, который, владея кинокамерой, композиционно стремится воплотить действие с помощью оригинального освещения кадра. Кинокамера в руках Александра Андреевича была кистью большого художника.

Для меня и для других начинающих кинооператоров Левицкий был в предреволюционные годы большим учителем. Я знал Александра Андреевича не только как кинооператора, но и как блестящего механика. В его небольшой квартирке до сих пор стоит токарный станок, на котором он реконструировал заграничную съемочную киноаппаратуру. Из трехсот его фильмов многие были сняты камерой, сделанной собственноручно.

На склоне лет он написал очень интересную книгу о своем пути — «Рассказы о кинематографе», — выпущенную издательством «Искусство». До последнего дня жизни Александр Андреевич продолжал работать — он был профессором ВГИКа. Многие выпускники операторского факультета обязаны ветерану советского кино А. А. Левицкому своим мастерством, тонко развитым вкусом.

Александр Андреевич Левицкий был в числе учредителей Союза киноработников и одним из первых деятелей комиссии ветеранов советского кино.

Ушел от нас талантливый, скромный, отзывчивый товарищ, истинный художник, большой мастер, память о нем останется в наших сердцах навсегда.

А. ЛЕМБЕРГ

«КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ»

(Италия)



Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное. В настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь.

А. П. Чехов

Если бы Микеланджело Антониони проходил систематический курс русской литературы, то можно было бы подумать, что образ «Красной пустыни» навеян ему М. Горьким.

...Милый мой идет среди пустыни
В знойном море красного песка...

...И оба мы, как два цветка,
На красный брошены песок...

...И в пустыне мертвой мы зароем
Он — свои мечты, а я — тоску...

Можно было бы подумать еще и потому, что странные эти стихи принадлежат Лизе, которая так же, как и героиня Антониони, не то чтобы совсем сошла с ума, но ощущает социальные болезни века, как свою собственную душевную болезнь.

И еще потому, что фоном всего происходящего на этот раз становится фабрика. Хочется сказать именно «фабрика», а не «предприятие» или, допустим, «комбинат», как говорим мы теперь. С тем оттенком значения, какой имело это слово в горьковские времена.

Впрочем, прошу извинения у читателя, это всего и только произвольный ряд ассоциаций, а не искусствоведческий разговор о влияниях.

К тому же никакой красной пустыни в фильме Антониони нет. Есть желто-зеленый ядовитый дым из фабричных труб, однотонный индустриальный пейзаж цвета хаки и болотистая туманная полоска берега, вплотную прижатая к невидимому морю...

Бывают художники, которые не устают поражать нас метаморфозами своего таланта. Таков Феллини. Он всегда — Феллини и всегда — неожидан. Антониони всегда равен самому себе. Он терпеливо оттачивает свою технику. Этого модного ныне режиссера хочется назвать, скорее, старинным и существенным словом «мастер», чем претендующим на поэзию — «художник».

Мастер экспериментирует. Он уточняет приемы. К примеру, он раньше и решительнее других применил съемку долгой панорамой, длинный монтаж — это казалось типично антониониевским приемом, неотъемлемым от его картин. В «Затмении» он опробовал, а в «Красной пустыне» широко применил короткий и даже очень короткий монтаж.

Он снимал черно-белые ленты, и это казалось его, «антониониевской» спецификой; «Красную пустыню» он сделал в цвете.

При всем том впечатление, получаемое зрителем от его лент, ничуть не меняется.

Среди профессионалов эксперименты Антониони всегда вызывают живой интерес: поставленную задачу режиссер решает на пределе возможностей современного кинематографа. В том или ином отношении его ленты быстро становятся эталоном.

Киномир Антониони остается тем же, с неизменной повторяемостью мотивов, с неизбывным ощущением пустоты вокруг человека или, как принято теперь говорить, «некоммуникабельности». Изобразительный строй его картин — будь они сделаны в коротком или в длинном монтаже, в черно-белой или цветовой гамме — подчинен этому изначальному ощущению и служит его зримым выражением.

Тот, кто захотел бы увидеть новое и неожиданное в последней ленте Антониони, найдет его в фабричном фоне и, главное,— в цвете.

Тот, кто захотел бы найти в картине прежнее, встретит и привычную уже Монику Витти в привычной роли и все знакомые мотивы одиночества и безлюбия, доведенные до степени душевной болезни. (Я даже рада, что начала с имени М. Горького — быть может, его авторитет удостоверит, что мотив душевной болезни не всегда признак упадочного искусства, но иногда способ анализа болезней социальных.)

Все донельзя просто. Джулиана (героиня Моники Витти — современная интеллигентная женщина as such) потерпела автомобильную аварию, попала в нервную клинику и никак не может отделаться от последствий потрясения. Впрочем, это мотив чисто внешний. Быть может, наоборот, автомобильная катастрофа была следствием душевного крушения. Пресловутое ослабление сюжетной структуры достигает уже той стадии завершенности, когда оно само становится драматургическим принципом.

Когда-то кто-то, кажется Флобер, сказал: я собрал все камни для своего ожерелья, одно я позабыл — нить.

Нить или ведущая идея Антониони определилась настолько отчетливо, что какие бы случайные камни ни подбирал он по дороге, все равно они составят ожерелье, весь эффект которого основан на прихотливых и как бы нечаянных сцеплениях случайностей. Случайности настолько естественно входят в эстетику Антониони, что работу над фильмом он сам рассматривает как преодоление внезапно возникающих препятствий и трудностей вплоть до изменения сюжетных мотивов. Так случилось с финалом «Красной пустыни» — но об этом ниже.

Впрочем, как мастер Антониони менее всего склонен отдавать искусство на волю случая. Он из тех, кто в каждой случайности отыскивает свою закономерность, кто поверяет гармонию алгеброй. Этому непатетическому художнику в высшей степени присущ пафос мастерства. Ослабление сюжетных скреп компенсируется точной выверенностью в разработке каждого случайного эпизода.

На этот раз Антониони аранжирует тему с помощью цвета. Картина не просто снята в тончайшей и продуманной цветовой гамме — это было бы не ново, хотя тоже достаточно редко. Между тем то, что сделал Антониони в этой области, ново для экрана.

Когда-то еще в эпоху Великого Немого знаменитый немецкий кинематографист Кард Майер назвал свой знаменитый сценарий «Последний человек» «драмой света» («Lichtdrama»), «Красную пустыню» можно назвать «драмой в цвете».

С первых минут, когда на широком монохромном фоне гигантской фабрики появятся два живых цветовых пятнышка — зеленое пальто Джулианы и желтенькая верблюжка сынишки, которого она ведет за руку,— и до последнего почти рифмующего его кадра все перипетии картины будут разыгрываться в цвете.

Фон фабрики, извергающей из труб ядовитый желто-зеленый дым, ее гигантских цистерн, остекленных цехов-лабораторий — фон вообще — займет в новой картине Антониони гораздо более важное место, чем когда бы то ни было прежде. Антониони, всегда так сосредоточенный на человеке, на его внутреннем мире, как будто меняет оптику. Фон придвигается, становится отчетлив, занимает на широком экране равноправное с человеком место. Он существует уже не только как аккомпанемент и проекция внутреннего мира — но и как самостоятельная и активная среда, как «действующее лицо» драмы.

Уже в «Затмении» непривычный фон многолюдной биржи и деловых контор играет немалую роль в перипетиях отношений его героини (Моника Витти) и молодого преуспевающего биржевика (его играет французский актер Ален Делон).

В «Затмении» помимо всего прочего фон получает историческую перспективу. В картину входит мотив исторического времени, подобно тому как это было в «Сладкой жизни» Феллини.

Ведь недаром появлялся в «Сладкой жизни» отец Марчелло и ресторан «Ча-ча-ча» с его «разложением» эпохи первой мировой войны или старинное палаццо ныне вырождающегося семейства каких-то герцогов...

Точно так же в «Затмении» режиссер знакомит нас с матерью героини — моложавой особой, поглощенной игрой на бирже, вводит в квартиру, как в воспоминания детства (уже не обезличенный современный модерн, а типичные и небогатые 30-е годы — эпоха до второй мировой войны); так же, как он вводит нас в квартиру ее возлюбленного, вернее, его родителей, где мраморные подлинники и картины в тяжелых старинных рамах напоминают о более глубоком культурном слое... «Безвременность» киномира Антониони вновь получает свои исторические корни. Недаром сцены биржи режиссер снимает в манере, нарочито напоминающей 20-е годы с их страстью к кинометафоре, с их коротким монтажом.

Режиссер использует ультрасовременный прием, подчеркивающий стилизацию короткого монтажа эпохи немого кино: в разгар биржевого дня объявляют минуту молчания, памяти какого-то скончавшегося ветерана. Биржа, как царство спящей красавицы, замирает в разгаре ажиотажа. Минута реального времени кажется нескончаемо, почти невыносимо долгой. Потом ажиотаж возобновляется с того же места и тем же аллюром...

Биржа с ее комбинациями и страстями, начисто лишенными жизненного и человеческого содержания,— метафора полного отчуждения человеческой личности. Но и ее некогда смертельные катастрофы изживаются и теряют непреложность.

Мать героини, целиком и без остатка поглощенная своими биржевыми спекуляциями, переживающая пароксизмы страстей, смену надежд и отчаяния, теряет и наживает в общем-то несущественные пустяки. Биржевая игра для нее не вопрос жизни, а эрзац жизни. Точно так же некий держатель акций, который, потеряв все, шатаясь, выходит с этой ярмарки житейской суеты, вовсе не терпит жизненного краха: героиня «Затмения», которая, опасаясь за его жизнь, следует за ним в соседнее кафе, находит на листке, забытом на столике, не предсмертную записку и даже не денежные расчеты, а... крестики-нолики.

В «Красной пустыне» фон еще более существен, чем в «Затмении». Фон — это не только фабрика.

Модерный дом с яркими красками детской — красные, синие, желтые радующие глаз цвета игрушек. Современный человек пристрастен к этим ярким, локальным цветам пластиков. Они лишены природной игры оттенков и яркостей — они созданы техникой.

Наверное, ни у кого из кинематографистов проблема техники не занимает такого места, как у Антониони. Правда, лишь в «Красной пустыне» он персонифицировал ее на экране в образе фабрики. Но герои Антониони живут в мире, созданном техникой.

Современный модерн — торжество строительной техники. Модерный дом набит продуктами техники.

Ночью Джулиана входит в спальню сына. В спящей комнате с жужжанием движутся два светляка — забыли выключить маленького робота. Робот катится к стене — стукается, катится к кровати — снова стукается, снова откатывается, и так без конца. Желтые лампочки глаз негасимо светят в полумраке детской.

Мотив техницизма в искусстве, конечно, не нов. Не нов он и на экране. 35 лет назад в знаменитой картине «Метрополис» Фриц Ланг создал техницистскую утопию — чудовищный образ машинной цивилизации, где человек сведен на степень частицы механизма*.

С тех пор техника сделала головокружительный рывок, оставив далеко позади машинизированные видения Ланга и породив целую — научную и фантастическую — литературу о будущих взаимоотношениях человека и машины.

За это время урбанизм, представший некогда перед человечеством как призрак некоего нового Левиафана, вошел в быт, стал привычен, потерял мистический ореол, очеловечился.

Урбанизм Антониони непохож на апокалиптический урбанизм ланговского «Метрополиса». Режиссер как всегда реалистически точен. У него достаточно вкуса, чтобы ничего не выдумывать— он только отбирает. И его индустриальные композиции прекрасны, хотя и чреваты угрозой человеку.

Кажется, никогда еще индустриальная эстетика и в то же время таящаяся в ней опасность обесчеловечивания не получали на экране такого полного выражения. Если вынести за критические скобки вид искусства, избранный жанр и личный темперамент художника, я сравнила бы экранные композиции Антониони с фантазиями Рея Бредбери. Отбирая

* Он же, кажется, впервые на экране с большой долей реализма по тому времени показал полет на Луну.

и сопоставляя элементы подлинного, уже сегодняшнего облика действительности, режиссер пытается угадать в них образ завтрашней цивилизации — ее обещаний и ее опасностей. Впрочем, он остается на почве действительности, не пытаясь создать зримую картину будущей цивилизации — попытка, которая кажется наивной, даже когда это делает Годар в своем «Альфавилле» — тоталитарном и стерильном городе-утопии, подобно тому как некогда это делал Фриц Ланг в «Метрополисе».

Вполне реалистические картины Антониони — это своего рода экранные теоремы, где «дано»—настоящее буржуазного общества, а «требуется понять», что оно несет в себе; это не только констатация болезни, но и исследование ее возможного течения; это утопии завтрашнего дня, уже зарожденного в сегодняшнем. Вот откуда некоторая свойственная ему умозрительность...

●

Три черно-белых фильма итальянского режиссера — «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962) — составили своего рода кинотрилогию. Из них «Ночь» представляет собой наиболее последовательное выражение своеобразной эстетики Антониони.

В фильме «Ночь» оригинальные мотивы, которые Антониони так долго высвобождал из-под наслоений общепринятого, существуют почти в химически-чистом виде. Семейная драма писателя (его играет Марчелло Мастроянни) и его жены Лидии (Жанна Моро) разыгрывается по всем канонам «антониониевской» сюжетности.

Разъединенность в близости, фатальная невозможность духовной общности и выморочный эротизм их отношений — все это составляет странную, лишенную внешних драматургических поворотов (хотя отнюдь не лишенную внутреннего драматизма) любовную историю.

В картине очевидны все уже ставшие привычными приметы антониониевского стиля.

Архитектурные мотивы современного модерна — белые, стерильные больничные коридоры, богатая вилла-аквариум, стремительное движение лифта, городской пейзаж — наиболее естественный фон анемичных душевных драм современности.

Драматургия внутренних, а не внешних событий, где едва ли не главным эпизодом может стать длинный, молчаливый проход Лидии по городу, когда камера пристально фиксирует почти случайные, попутные пустяки, потому что главное — это как раз отсутствие главного. И наконец чисто антониониевский финал — любовное желание к собственной жене, овладевающее героем на исходе ночи, после длинных и мучительных стараний найти пути друг к другу; и физическая близость где-то на пустыре за городом — близость в отчуждении и отчужденность в близости, не дающая удовлетворения: камера отъезжает, оставляя на земле два сплетенных тела...

Конфликт в новой картине Антониони более чем когда-либо существует не столько между героями, сколько между каждым из них и средой. Их отношения между собой определяются отношениями каждого с действительностью, с которой они чувствуют себя один на один.

Джулиана хочет жить, как нормальный человек, и чувствовать, как нормальный человек. Но именно эта ее «нормальность» обостряется до степени душев-





«Красная пустыня»



ной болезни: ненормальна буржуазная действительность.

Муж, которого она любит и который любит ее, ее, однако ж, не понимает. Он инженер, работает на фабрике и воспринимает жизнь, как нечто вполне естественное — странны только странности его жены. Он жалуется на них своему приятелю Коррадо, приехавшему по делам на фабрику.

Легко заметить, что с приездом Коррадо складывается классический треугольник. Антониони и разыгрывает его, как классический треугольник, но на свой лад и в своих целях.

Никто никого ни у кого не отбивает и не ревнует, никакой любовной драмы не происходит. Драма заключена в отношениях Джулианы с окружающей действительностью, а не с двумя мужчинами, и они не в силах ей помочь. Фабульные мотивы не завязывают драму и не развязывают ее, они ее побочный продукт. Социальные мотивы выступают в обнаженном и почти схематическом виде.

Коррадо — человек выбитый, и его привлекает в Джулиане то самое, чего не понимает и стесняется ее муж.

Например, ее странное, не вызванное житейской необходимостью намерение открыть небольшую торговлю керамикой.

История с лавочкой разыгрывается как своеобразный психологический этюд в цвете.

Коррадо отыскивает Джулиану в нанятом ею помещении — узенькая глухая улочка, серый камень мостовой, зеленовато-серые фасады домов (говорят, режиссер подкрашивал натуру) — самое неподходящее место для торговли.

Он находит ее в голом помещении, где стены не то чтобы выкрашены в разные цвета — видно, что цвета только пробовали — розовый, синеватый, зеленоватый. Может быть, потому, что стены недокончены, краски не кажутся определенными и локальными. Они неуверенные, их яркость несмелая, как сама попытка Джулианы чем-то нарушить одиночество, что-то свое внести в жизнь.

Потом Джулиана едет с Коррадо разыскивать какого-то нужного ему специалиста.

Коррадо отличается от прежде излюбленного режиссером героя, какого играл, положим, Габриелле Ферцетти в «Приключении» или Марчелло Мастроянни в «Ночи». Недаром Антониони выбирает на роль Ричарда Харриса — английского актера, знакомого нам по фильму «Такова спортивная жизнь»,— с его твердым, волевым лицом и брутальным темпераментом.

Это, может быть, и случайность, но, начиная с «Ночи», Антониони с его общеевропейской проблематикой будет привлекать и актеров европейского, а не только итальянского экрана. В «Ночи» главные роли играют Марчелло Мастроянни и Жанна Моро — актеры не специфически «антониониевские», но, может быть, поэтому и приглашенные им на этот раз: не как «звезды» экрана, а как типы современной жизни. Там же играет известный немецкий актер Бернгард Викки, в «Затмении» — Ален Делон.

Ричард Харрис, в свою очередь, расширил «географию» антониониевских актеров. Его Коррадо — деловой человек, этим он напоминает героя «Затмения». Коррадо — человек с размахом. Он инженер и приехал набирать людей для предприятия, которое собирается строить где-то в Патагонии.

Но в деловитости и размахе его есть какая-то надорванность. В его стремлении к перемещению, к большому масштабу ощущается не столько воля, сколько потребность бегства от самого себя. Точно так же блеклая, почти бесцветная гамма, в которой режиссер снимает Ричарда Харриса, умеряет волевую определенность черт, а громадные возможности темперамента актера он оставляет загнанными внутрь и неиспользованными.

Отношение Коррадо к Джулиане трудно назвать словом «любит». Это слово вообще мало подходит к героям Антониони. Любовь — полнота чувства и счастья, хотя бы и личного, которая так долго казалась художникам прибежищем от общественных бурь века, не дается им, замещаясь опустошительной эротикой. Для Антониони это бесплодие чувств — самый грозный из симптомов перед лицом будущего.

Антониони принадлежит к тем художникам, которых занимают возможные завтрашние конфликты, брезжащие на видимой уже грани буржуазной обеспеченности: бездуховность, бесцельность, безморальность, бессилие и бесплодие чувств.

Опять-таки можно возразить, что мотивы эти не новы, не выдуманы Антониони, что они давно открыты европейской литературой и театром... Но количество идей, обращающихся в каждый данный момент в сфере искусства, вообще ограниченно — безгранично только разнообразие человеческих индивидуальностей. Итальянский режиссер ощущает их с мучительной остротой. Он открыл их для кино: не как сюжеты, а как определенную экранную форму. Тот, кто захочет извлечь из его искусства тощий квадратный корень, найдет это искусство чересчур литературным и вялым. Тот, кто захочет посчитаться с кинематографической природой искусства Антониони, найдет его вполне самостоятельной попыткой выразить на экране некоторые общие проблемы времени.

Кинематограф популярен по своей природе, и никакой авангардизм, если он не захочет с этим фактом считаться, не имеет в нем шансов на успех. Однако ж популярность тоже понятие развивающееся. Трудное вчера — общепонятно сегодня.

Французы (Годар или Шаброль, например), тяготеющие к тем же общеевропейским проблемам, предпочитают более «кинематографичное» обострение уголовных мотивов, наглядно выражающих власть случайности.

Антониони с редким самоограничением стремится преодолеть эту специфику кино, создавая свою собственную киноспецифику. Это, так сказать, «литературный экран» в подлинном смысле — нечто противоположное экрану, перелагающему литературные сюжеты. В этом стремлении к литературности Антониони становится иногда повышенно интеллектуален, иногда труден, иногда скучен.

Так случается порой даже с огромными художниками, когда они стремятся преодолеть инертность своего искусства. Так случалось, например, с великим Флобером, когда он, изживая «литературщину» в каком-нибудь «Буваре и Пекюше», приходил почти к конспекту в крайней точке, где литература грозила стать нелитературой...

Антониони стремится преодолеть «кинематографичность» кинематографа.

Увеселительный пикник, в котором втроем принимают участие Коррадо, Джулиана и ее муж,— не столько повторение, сколько как бы схема, протокол темы, столь широко развернутой экраном в последнее десятилетие: ее можно условно обоз-

начить как тему «Сладкой жизни» (в «Ночи» невеселый праздник на вилле миллионера занимает едва ли не треть картины). В «Красной пустыне» эта тема не развита широко. Она скорее обозначена — с почти плакатной наглядностью.

Пикник происходит в облезшей от сырости деревянной хижине на морском берегу. Берег плоский, болотистый, море рядом, но его не видно; пароход с желтым флагом холеры возникнет из тумана в неожиданной и странной близости, как будто посреди равнины.

Веселящаяся компания, набившись в комнатушку с красной, грубо размалеванной фанерой стен болтает о любви. Говорят, многоопытно рассуждают о приемах и способах возбуждения желания, расстегивают женщинам платья — на самом деле ничего не происходит...

Попутно Антониони дает беглые, но как всегда точные зарисовки типов: циничный делец, который умеет купить покачнувшееся дело и двинувшуюся к закату женщину; его рассеянная жена; чуть поблекшая красавица, бросившая мужа, который зарабатывает меньше, чем она, устало обороняющаяся от приставаний дельца. Сюда же заходит молодой рабочий со своей очередной подружкой: им приходится уйти — заняться делом негде.

Антониони, как и Феллини, не делает фильмы «из жизни» богатых или бедных, проституток или людей искусства — по-своему и по-разному они стремятся говорить о конфликтах всего общества.

Красный цвет грубо размалеванных стен, на фоне которых развертывается бесплодная эротика пикника, не случаен. Цвет в картине Антониони никогда естествен, но он и откровенно метафоричен: если название «Красная пустыня» к чему и можно отнести, то, вероятнее всего, к этому эротическому бесплодию. Джулиане негде уединиться даже с собственным мужем. Ее желание как бы повисает в воздухе, не скрещиваясь с желанием неподвижно и пристально глядящего на нее Коррадо....

В «красной пустыне» эротизма — любви без любви — трудно встретиться и встреча не спасает от одиночества. Потом хижину разнесут в клочья. Ее будут крушить и ломать в каком-то упоении разрушения — вот, пожалуй, единственная еще живая страсть, отместка бесплодия....

В последнем фильме Антониони впервые возникает тема материнства. Возникает тоже как тема страха и одиночества.

В одно прекрасное утро, когда муж уехал в командировку, Джулиана, войдя в разноцветную детскую, обнаруживает, что сын не может стоять. Начинается паника: врачи, анализы... В ожидании ответа сын просит рассказать сказку.

По современной моде сказку Джулианы можно было бы назвать «антисказкой». В ней ровным счетом ничего не происходит и в особенности ничего чудесного. Ярко раскрашенными чудесами техники — роботами, гироскопами и прочим — детская переполнена и без того. Чудесно в этой сказке разве то, что в ней все естественно. Сказка Джулианы существует только в цвете, и ее цвета — один раз за всю картину — природные, неуловимо изменчивые и почти неправдоподобные в своей естественной прелести — тона неба, моря, розоватого песка, бурых скал и загорелого тела девочки.

...Жила-была девочка, купалась в море, лежала на песке и однажды увидела корабль под парусом...







«Красная пустыня»

Наверное, при желании Джулиана могла бы осуществить свою сказку, отправившись на дорогой курорт. Беда только в том, что от себя не спастись — ни в уединении пустынного пляжа, ни в деловой суете далекой стройки в Патагонии.

Антониони не строит руссоистских иллюзий не создает руссоистских утопий. Сказка Джулианы — это мечта о гармонии, не более.

Когда она снова заходит к сыну, он преспокойно стоит на обеих ножках, поглощенный игрой,— у маленького человека тоже ведь нет времени поиграть в свои замечательные игрушки...

Этот довольно невинный случай потрясает Джулиану новым сознанием одиночества; как слепая, она бросается за помощью к Коррадо...

Вот, собственно, и весь любовный треугольник. Все происходит внезапно, почти случайно, накоротке — корабль уже нагружен оборудованием, и этим же вечером Коррадо должен отплыть в море.

Сближение похоже на тщетный вопль о спасении. Тема выражает себя, как это редко бывает у Антониони, и прямо в тексте. Вглядываясь в свое душевное смятение, Джулиана признается Коррадо, что хочет аккумулировать вокруг себя всю любовь, создать своего рода защитное любовное поле, чтобы загородиться им от страха одиночества.

Но физическая близость не приносит желанного равновесия, и чем страстнее, тем хуже. Эротизм, как всегда у Антониони, только замещает, но не заменяет любовь. Он разъединяет, а не соединяет любовников, оставляя каждого наедине с жизнью.

Красная полоса — кажется, спинка кровати — пересекает экран.

Последнее странствование Джулианы в темных хаотических дебрях порта доводит тему до прямой символики. Встреча с матросом, не понимающим языка, которому она пытается исповедаться, как эхо, повторяет короткий роман с Коррадо в форме вполне отвлеченной. Призыв матроса «I love jou» (я люблю вас) на чужом языке и не по тому адресу звучит, как позывные одиночества. Разность языка — откровенная метафора «некоммуникабельности».

(Конец фильма был первоначально задуман иначе: он должен был разрешать коллизию обычным, так сказать, сюжетным ходом, встречей Джулианы и Коррадо в ее лавке. Но так как Ричард Харрис, исполнитель роли Коррадо, уехал до конца съемок, режиссеру пришлось видоизменить не только любовную сцену, переложив бо́льшую, еще не отснятую часть на плечи Моники Витти, но и заново придумать конец, заменив прямое сюжетное разрешение иносказательным или поэтическим. Так появился эпизод на корабле. «Впрочем, теперь мне кажется, что так лучше»,— сказал нам Антониони во время фестиваля.)

Последние кадры картины Антониони почти рифмуют начало: Джулиана в зеленом пальто ведет за руку сынишку в желтой верблюжке. Это единственная форма связи — не духовной, а почти физиологической, которую он оставляет своей героине. На вопрос сына, почему птицы не залетают на заводскую трубу, она объясняет, что желто-зеленый дым, извергаемый заводом, ядовит для птиц...

Все темы творчества Антониони находят в этом фильме свое законченное выражение. Замкнутое, кольцевое обрамление, так несвойственное режиссеру прежде, наглядно обнаруживает их завершенность. Круг замкнулся...

Микеланджело Антониони — имя, которое вызывало едва ли не самые большие споры за последнее время и такие же нарекания.

Одним его искусство кажется пессимистическим, Другим — претенциозным. Третьим — непонятным. Четвертым — просто скучным.

Так или иначе, но понятие «Антониони» стало нарицательным в современном кинематографе. «Антониони» — это круг тем, стиль, жанр, направление.

Тот, кому искусство Антониони кажется претенциозным, анемичным или попросту скучным — в своем праве. Антониони таков, каков он есть,— не лучше и не хуже. Однако я не знаю в современном кино художника такой последовательной до прямолинейности логики. Все видимые случайности и частности его картин прямо выражают разрабатываемую им жизненную закономерность.

Человек идеи, Антониони не боится в анализе буржуазного общества дойти до крайних неутешительных выводов. Симптомы болезни общества режиссер констатирует без гиньоля, не прибегая к эстетике ужасов, с почти протокольной точностью. Между прочим, сказать, что данный организм болен, не то же самое, что поставить под сомнение всю природу. Поэтому «пессимизм» Антониони — понятие относительное.

«Красная пустыня» — сложная и даже утомительная для восприятия, но и очень простая вещь. Парадокс этой картины в том, что тем, кто негодовал, не понимал или не принимал Антониони, она объяснила все до конца и многим понравилась. Напротив — многих из поклонников Антониони она по этому же самому разочаровала. Картина открыла перед кинематографом новые возможности в области цвета, его эстетики и его драматургической функции, но она исчерпала тему, дав ей предельное выражение. Переход в новое кинематографическое качество обнаружил внутреннюю статичность искусства Антониони. Стало ясно: то, что он хотел сказать, он сказал до конца.

Можно сколько угодно утончать приемы и мастерство (а то, что Антониони — мастер, признано, кажется, уже всеми), но художник не может пребывать на одном месте, даже если состояние общества не обнадеживает.

Метаморфозы Феллини не отменяют внутреннего постоянства его мотивов. Настал момент, когда Антониони должен, вероятно, отойти от себя, чтобы остаться собой, а не превратиться в собственного эпигона.

Для Антониони становится очевидна угроза формализма — формализм ведь не та или иная форма сама по себе, формализм — нарушение баланса формы и содержания.

Трудно гадать за художника. Может быть, Антониони попробует сделать коммерческую ленту. Может быть, комедию, мелодраму, фарс или феерию. Может быть, как это случается, исчерпав свою тему, он уйдет в тень, перестанет вызывать ожесточение споров. Может быть, найдет еще что-то новое и неожиданное.

Так или иначе, но, достигнув высшей точки своего мастерства, он достиг в то же время точки кризиса.

В этот критический момент, когда победа мастерства грозит стать пирровой победой, мы оставляем нашего героя...

М. Туровская

«БЕЛЫЙ МАВР»

(Румыния)



Тридцать восемь международных премий получил румынский кинорежиссер Ион Попеску-Гопо. И не только за известные всему миру мультипликации, но и за игровые художественные фильмы, которым в последние годы он уделяет основное внимание.

Начав в кино как режиссер и сценарист мультипликационных фильмов, основав в 1950 году впервые в Румынии студию рисованных фильмов, уже в 1955 году Гопо обращается к игровой кинематографии и ставит «Лживую девочку» — фильм, получивший признание во многих странах мира как одно из лучших произведений для детей.

С первых своих шагов в искусстве Гопо ищет новые темы, экспериментирует в области языка кино.

Что сделало его фильмы столь популярными и любимыми у зрителей? Почему так единодушно признавали Гопо победителем на многих международных конкурсах? Может быть, причина этому — необыкновенная техника рисунка? Но мы знаем огромное количество не менее прекрасных художников мультипликации. Может быть, побеждали остроумные, точные мультипликационные детали, поражающие игрой ума, фантазией? Но разве нет остроумных находок в мультипликационных фильмах, которых так много создается в разных странах? Мне кажется, ответ нужно искать в ином. Творчество Гопо доходчиво, точно, остроумно, в нем много смешного, но главное при этом — оно полно глубокого философского смысла. Оно захватывает зрителя гуманностью, глубоко современной концепцией человека. Гопо любит человека — самое могущественное существо вселенной, но во всех своих произведениях он относится к нему требовательно, не прощая ему слабостей, а призывая активно восставать против зла.

За десять минут экранного времени своей «Краткой историей» Гопо рассказал весело, занимательно и в то же время очень серьезно всю историю человечества. Он призывает людей не забывать, что они произошли от солнца и что появились во вселенной, чтобы украшать ее. Движения рисованного героя стали для Гопо средством лирического выражения, а его маленький человечек — обобщением сущности человека. Это хозяин вселенной, дирижирующий молниями, управляющий стихией океана, создатель первой стрелы, первого театра, первого корабля. «Краткая история» принесла Попеску-Гопо мировую славу. Впервые в истории кино «Золотая пальмовая ветвь» Канн была присуждена мультипликационному фильму.

Не менее популярен и фильм Гопо «Семь искусств». Гопо писал о том, что он хотел отвести каждому виду искусства на экране лишь одну минуту, а для этого он предпринял своего рода сравнительное изучение искусств. Это помогло ему раскрыть в коротком фильме историю создания изобразительного искусства, литературы, драматургии, танца, музыки, архитектуры и кино. И в этом фильме, как и в последующем — «Гомо сапиенс»,— Гопо снова поет гимн человеку, не приспосабливающемуся к природе, а покоряющему ее себе. Эти фильмы сделали Гопо, по словам Жоржа Садуля, главой современной мультипликации. Однако Гопо продолжает искать себя и в игровых фильмах, используя в них язык мультипликации.

Так, в фильме «Из любви к принцессе», используя искусство актеров, Гопо переводит сказочные метафоры в конкретный зрительный ряд. Больше того, он заставляет актеров играть, подражая движениям мультипликационных героев. Он рассказывает сказку, иронизируя над ее традиционностью. В этом его фильме все происходит, как в народных сказках: юноша-пастух побеждает в соревновании всех претендентов, и принцесса дарит ему свое сердце. Но в фильме много оригинального, он несет на себе печать таланта художника-мультипликатора. Не потому ли так конкретны в фильме сказочные метафоры. Так, например, трубачи во всеуслышание объявляют, что принцесса хочет замуж, и тотчас же из труб вместо звуков вылетают газеты, журналы, фото. Принцесса зажигает свечку... как электрическую лампочку. Король сдает свою корону на вешалку, как шляпу, и получает номерок. Все эти изобразительные метафоры нужны Гопо для того, чтобы приблизить сказочную фантастику к современности.

Гопо постоянно занимают поиски оригинального языка, проблемы изобразительных средств фильма. И в то же время даже в сделанном по заказу ЮНЕСКО фильме о средствах связи «Алло!.. алло!..» Гопо ищет большое философское содержание.

В 1961 году Гопо поставил полнометражный игровой фильм «Украли бомбу». Интересен рассказ Гопо о том, как он искал принцип построения фильма. В начале работы он хотел остаться как можно ближе к мультипликации. Героя он видел как рисованную фигуру и в своих рассуждениях шел от старой схемы: кусок бумаги, приколотый к спине ничего не подозревающего человека, вызывает смех. Ну а что если это будет не бумажка, а атомная бомба? Появится ли у кого-нибудь желание смеяться? Пожалуй, нет. Атомная бомба слишком страшная и слишком реальная опасность в наше время. Итак, Гопо создает фильм о том, как у современного безработного, тихого и скромного человека, в руках оказывается атомная бомба. Но Гопо не может лишиться смеха в этом фильме. Смех — его постоянное оружие. И атомная бомба попадает в руки гангстеров, страшных и смешных в одно и то же время. Зрителю напоминается при этом, что однажды уже подобные люди вызвали грибовидное облако над Хиросимой. В таких руках атомная бомба может привести к мировой катастрофе. Но герой фильма







«Белый мавр»

Гопо — тот самый человек, кто украшает землю цветами. В его руках любое изобретение человеческого гения может и должно служить только на благо людям. В финале картины в сказочной, по-детски наивной и прекрасной форме автор требовательно призывает людей объединиться во имя мира на земле.

Следующий игровой фильм — «Шаги к Луне» — Гопо также создает без диалогов. Он как бы продолжает поиски своего собственного метода кинематографического рассказа. Это фильм об извечной мечте человека полететь на Луну. Его герой, названный Путешественником, за восемьдесят минут экранного времени напоминает зрителю о мечтах и о борьбе человека за прогресс в разные эпохи. Перед глазами зрителя появляются Икар, Меркурий, Галилей, Леонардо да Винчи, герои Жюля Верна, Уэллса и многие другие. Порой хочется остановить кадр, чтобы внимательно рассмотреть все детали, все штрихи многоплановых эпизодов. Весь рассказ проникнут оптимизмом, верой в могущество разума человека. Это как бы гимн прогрессу: наука всегда победит мракобесие, а великие инквизиторы разных эпох — это только марионетки, бессильные перед разумом человека,—такова основная мысль автора. Но в этом фильме потеряно одно из качеств прежних картин Гопо — ясность мысли. Фильм трудно воспринимается, он кажется излишне усложненным по своему языку.

Есть и еще одна спорная черта игровых фильмов Гопо: он нередко управляет своими персонажами, как марионетками. У них нет собственной жизни. Это снижает эмоциональность его фильмов. Их образы рационалистичны.

Мне кажется, что этот недостаток присущ и новому фильму Гопо «Белый мавр», созданному по сказке Иона Крянге. Это цветной широкоэкранный фильм. В нем играют роли многие популярные румынские актеры — Флорин Персик, Ирина Петреску, Кристя Аврам, Лика Георгиу. Все кажется обычным в этом фильме. Но в то же время и замысел в целом и многие художественные решения фильма снова убеждают, что Гопо — художник, не умеющий идти проторенным путем.

Экранизируя сказку Иона Крянге, Гопо (а он и постановщик и сценарист) существенно изменил сюжет, он передал сказку, пользуясь современным языком кино и оставаясь при этом прежде всего художником (не в широком понимании этого слова, а в самом его точном смысле — живописцем, рисовальщиком).

Изобразительное решение сказки в ее кинематографическом воплощении — самое главное в замысле Гопо. Это и привело режиссера, как мне кажется, к целому ряду значительных побед, но в то же время и к существенным просчетам.

Живописное решение фильма поистине великолепно. Оригинальны декорации, цветовые эффекты, костюмы. Особенно хорошо декорирована природа. Здесь все сказочно: и земля—то потрескавшаяся от мороза, то багряная от крови; и цветы, поля, леса, какие есть только в сказках. Фильм начинается совсем необычно: как в тумане движутся сказочные герои, они похожи на артистов, направляющихся на сцену, слышны даже нестройные звуки оркестрантов, настраивающих свои инструменты. Потом туманность исчезает, изображение становится резким. Во дворце королевского замка король-отец испытывает своих сыновей. Они стреляют по очереди из лука в яблоко. Как будто здесь-то и начинает-

ся реальное действие фильма-сказки. Но оказывается, и это еще не все: появляется рассказчица, которую зритель видит тут же во дворце, но присутствие которой так и не замечают персонажи фильма.

Действие фильма в своем содержании, в своем пластическом решении происходит как бы в двух планах — реальном и сказочном.

«Перед объективом моего аппарата,— говорил Гопо на пресс-конференции во время фестиваля,— есть глаз рисовальщика. Поэтому важно иметь в виду, что суть изобразительного решения не только в костюмах, декорациях, построении мизансцен, выборе планов и точек съемок — этому подчинено даже драматургическое решение».

Как всегда важную роль занимают в фильме комедийные сцены и свободные трюки. Это по-прежнему сближает игровой фильм с мультипликационными картинами. Вспомним хотя бы первую сцену соревнования в стрельбе из лука с ее гротесковой концовкой, когда разъяренный король сломя голову носится за своим неловким младшим сыном.

В сказке «Белый мавр» Гопо подчеркивает философское содержание. Его герой как будто знает все, что должно с ним случиться,— он ведь «выучил наизусть» сказку про Белого мавра, судьба которого стала его собственной судьбой. Но в том-то и философский смысл повествования, столь определенно акцентируемого в фильме постановщиком, что все не так просто для человека, даже если эта действительность сказочная. Герой слышит рассказ женщины о том, как отец пугал его старших братьев, нарядившись в шкуру медведя, а судьба сталкивает его с настоящим медведем. Знает королевский сын о колодце, но именно в него он впоследствии и попадает. В решительный момент герой забывает сказку и не знает, как поступить.

Надо мечтать, утверждает фильм, надо стремиться к лучшему, самому делать свою судьбу интересной, только это может решить жизнь человека. И недаром волшебница многозначительно говорит Белому мавру: «Если бы человек знал, что впереди!» Нет, не дано человеку этого знать! Поэтому, как в каждой сказке, у героя много неожиданных препятствий, он борется со злыми силами и побеждает. Однако и в этой обычной сказочной поэтике Гопо умеет быть оригинальным. В сказке Крянге борются два героя: Безбородый — злая сила и Белый мавр — герой, побеждающий зло. Гопо, стремясь к современному звучанию сказки, находит своеобразное решение. Он как бы подчеркивает, что и у зла есть свое начало, оно возникает в результате несправедливости. Безбородый, в отличие от обычных сказочных героев, красив и имеет печальное прошлое. На развалинах какого-то дворца ему слышатся звуки побоища и мучат тяжелые воспоминания. А ведь это и волшебник, способный тайно появляться и исчезать, и деспот, силой своей воли подчинивший обитателей Зеленого королевства. Не все обычно и в линии Белого мавра. Сказочный герой, спасший два королевства, вернувшись домой, снова попадает под привычный гнет отца. Король, никогда не веривший в мечту своего сына, готов его избить, потому что тот снова утверждает, что он и есть Белый мавр. Это не только ироническая концовка, в этом эпизоде концепция вещи. Белый мавр не просто сказочный герой, в нем неоднократно подчеркивается простое человеческое начало. Вспомним, с какой бытовой интонацией он просит старуху, чтобы она скорее превратилась в волшебницу, жалуется ей, что отец не верит в его мечту. Многие подвиги, которые совершает Белый мавр, также носят подчеркнуто бытовой характер. Порой кажется, что Гопо искусственно разрушает поэтику волшебной сказки: его герой мерзнет, боится, ему свойственно забывать, жаловаться — словом, он совсем обычный человек. Именно это и придает сказке современное звучание. Использует Гопо и излюбленный свой прием: в мир волшебной сказки включаются такие детали современной жизни, как купальная шапочка, сифон, защитные очки модной формы. Все это для Гопо имеет принципиальное значение и помогает ему сблизить зрителя с действием, происходящим на экране, погрузить его в сказочный мир. Это ему, по-видимому, удается. В большом зале Дворца съездов, где демонстрировался фильм во время фестиваля, реакция зала была поразительной — чувствовалось, что до зрителя доходили каждая шутка, каждый трюк и слово.

Все же следует сказать, что в сказке «Белый мавр» далеко не все гармонично. Как и в фильме «Шаги к Луне», Гопо не избежал ненужной усложненности. «Сказка в сказке» — так бы я назвала использованный в фильме прием, который отнюдь не сразу ясен. Эта усложненность, мне кажется, порождена присущим Гопо отождествлением выразительных средств художественного игрового кинематографа и мультипликационного. Его поистине беспредельная фантазия в мультипликации рождала точные графические образы. В результате многих мыслей возникала порой одна выразительная деталь, сохраняя в себе, в ясном для зрителя очертании ход мыслей художника. Придавая большое значение изображению, Гопо подчас словно забывает, что зритель следит за реальной жизнью героев и что у него возникают вопросы, если их действия противоречат логике (даже если это логика сказки). Например, почему, рассказывая сказку, женщина находится здесь же, в королевском дворце? Почему ее видит младший королевский сын и не видят другие? Почему Белый мавр, точно так же как это делал когда-то Безбородый, срывает скатерть со стола в разгромленном замке? Но самое главное — в поведении сказочных героев зачастую отсутствуют необходимые мотивировки. Почему, например, Белый мавр так безропотно подчинился Безбородому?

В фильме снимаются очень хорошие актеры. Но только от режиссера зависит сделать из них единый ансамбль. В игре актеров ощущается разностильность. Романтическое начало в игре Кристи Аврама и бытовые интонации Флорина Персика нередко противоречат друг другу.

«Белый мавр»— это фильм-сказка для взрослых. Гопо рассказывает в нем не просто о сказочном герое, он снова говорит о Человеке. И если в фильме «Украли бомбу» человек не знал, что он всесильный, а в фильме «Шаги к Луне» хотел узнать историю мечты, то в «Белом мавре» герой фильма знает свою судьбу «наизусть» и стремится к цели, побеждая все препятствия на своем пути. Гуманистическая концепция человека в творчестве Гопо остается неизменной. Поэтому особенно интересно узнать, что художник задумал поставить фильм «Человек, который имеет облако», в котором снова расскажет о человеке и напомнит ему, что он ответствен за все то, что происходит в современном мире.

К. Парамонова

«НЕДОСТОЙНАЯ СТАРАЯ ДАМА»

(Франция)



«Старая достойная дама» звучало бы более привычно; в слове «старая» как бы заключено: достойная, умудренная опытом, заслуживающая почтения. Приставка «не» сразу же создает ощущение парадоксальности словосочетания. Уже с вступительных титров фильма погружаетесь вы в атмосферу необычности, сосуществования несопоставимостей...

Новелла Брехта, положенная в основу картины, занимает всего пять страниц. Но характер героини в ней виден, суть драматического столкновения передана, мысль отчетливо проступает в движении странно развернувшихся событий.

В сущности, Брехт рассматривает в этой новелле проблему одиночества и неодиночества. Писателя интересует взаимосвязь: человек и среда.

— Помилуйте, что ж здесь нового, оригинального или, как вы говорите, «странного». Без конца эту тему варьируют во французском кино и Трюффо, и Годар, и еще не один режиссер «новой волны»!— может возразить читатель.

И будет в чем-то прав. Но только в чем-то.

Отличие «старого» Брехта от «новой волны» весьма серьезно.

Преобладающая сюжетная схема ряда французских картин об одиночестве — постепенное угасание связей между людьми. Даже если они и хотят понять друг друга, они этого сделать не могут. Персонажи разноязыки, их чувства, побуждения «некоммуникабельны», происходит постепенное потускнение чувств, люди угасают духовно или гибнут физически. Социальная жизнь — инертный фон. В фильме «Жюль и Джим» — талантливой работе Трюффо — проходят годы, люди уходят на войну, одни падают сраженные пулями, другие возвращаются неузнаваемо изменившимися, происходят потрясающие перемены в общественной жизни, в индивидуальных судьбах. Неизменным остается только одно—человеческая разобщенность. Некоторые восхищаются, скажем, «Жюлем и Джимом», усматривая в этой картине переосмысление тривиальных сюжетных схем во имя утверждения человечности (я не разделяю этого восхищения). Другим — промелькнуло в «Синема 65» — надоели «до гипотенуз обсосанные треугольники Трюффо и Годара». Неоспоримо одно: самая распространенная сюжетная модель на тему одиночества — это изображение разрыва связей между людьми, разрыва, выглядящего как некая фатальная особенность поколения.

Брехт взрывает эту схему, разрушая ее до основания. В чем суть брехтовского подхода к задаче?

В новелле «Недостойная старая дама» Брехт тоже показывает образовавшуюся в жизни героини душевную пустоту, момент полной изоляции от родных, друзей, среды. Но Брехт этим не ограничивается. Он показывает возникновение и развитие новых связей, новой общности, новых жизненных и психологических контактов между героиней и средой.

Брехт сталкивает две системы связей, два мира отношений в жизни старой дамы, и из этого столкновения высекает огонь независимой, острой мысли, обличающей мещанскую благостность, инерцию буржуазного существования.

Писатель выделяет свою героиню из привычного бытия и таким образом «отчуждает» ее, нарушая привычное восприятие привычной обстановки.

«Эффект отчуждения»,—писал Брехт, — состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую нужно обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного».

Как этот принцип осуществляется Брехтом?

Старая дама Б. (в картине ее называют мадам Бертини) овдовела. Дети разбросаны по разным местам. Неожиданно она оказывается совершенно одна в огромном доме, где всегда бывало полно людей, где у нее были непререкаемые ежедневные и ежечасные обязанности матери, бабушки, жены, хозяйки.

Сначала кажется, что новелла и фильм идут по проторенной тропке кино: мадам Бертини, навсегда простившись с мужем, не хочет никого видеть. Она только соглашается получать от детей ограниченное количество денег на жизнь.

Доведя до предельного напряжения изолированность героини, писатель (а вслед за ним и режиссер фильма) показывает происшедший в мадам Бертини перелом. Она хочет видеться теперь не с теми людьми, с которыми виделась раньше.

Она познакомилась с семьей сапожника, где встречается беднота, где говорят о многом, говорят (пусть смутно) о социальном устройстве мира.

Она начинает оказывать покровительство кухарке—молодой девушке из гостиницы (в картине— девице легкого поведения); мадам Бертини встречается с ней на улице, в трактире и еще бог знает где.

Старая дама обедает в ресторане, что детям кажется невероятным: ведь раньше она не допускала даже, чтобы приезжие гости останавливались в гостинице — зачем зря деньги тратить?

В свое время, когда ее муж заказывал «брэгг» — вместительный экипаж на высоких колесах — для

загородной прогулки в воскресный день, старая дама оставалась дома. Она считала такие прогулки недопустимой вольностью. Теперь она (по Брехту) заказывает «брэгг» даже в будний день!

А в фильме мадам Бертини совершает невероятнейший поступок: она покупает, собрав сбережения и взносы детей, старый, залатанный, но настоящий, движущийся, «живой» автомобиль и совершает на нем прогулку на побережье без всякой деловой цели, только для отдыха, для новых впечатлений.

В новелле Брехта и в фильме Рене Аллио сцены вольной жизни мадам Бертини лишены и тени той стилистики, какая отличает скажем, «Кузенов» Шаброля. Это не разврат — не проявление опустошенности. Здесь нет показа попоек, стриптиза даже с целью раскрытия опустошенности героев, как это делал Феллини в «Сладкой жизни». Когда в доме сапожника собирается большая компания, на всех приходится всего одна бутылка вина, которое к тому же далеко не все пьют.

Новая жизнь старой дамы — это не проявление бесшабашности, а поиски раскрепощения человека от унылой обыденщины, от мещанской инерции, от кабалы однообразных, въевшихся во все поры бытия обязанностей. Мадам Бертини прожила долгую и, как многим казалось со стороны, наполненную до краев жизнь, но впервые ощущает в себе человека только на склоне лет — вот в чем смысл новеллы Брехта и картины Аллио.

Пусть новый мир, обретенный мадам Бертини, кажется иногда смешным, забавным, ненастоящим. Но это нам кажется, а мадам Бертини почувствовала себя свободной от лицемерных правил общества.

Диалектика жизни старой недостойной дамы удивительна. При жизни мужа в большом, шумном доме, где мадам Бертини была хозяйкой, она оставалась рабыней. Не то чтобы она была одинока или не одинока — ее как личности вообще не существовало! Но как только она оказалась о т ч у ж д е н н о й от обыденщины, она почувствовала связи с действительностью, впервые стала «коммуникабельной».

Правда, она выглядела странной, чудаковатой. В новелле мы читаем: «Она могла, например, встать летом в три часа утра и пойти бродить по пустынным улицам, радуясь тому, что город в эти часы принадлежит ей одной. И все кругом утверждали, что когда к ней однажды пришел священник, чтобы утешить женщину в ее одиночестве, она пригласила его в кино».

Все дело заключается в том, что, как точно заметил внук старой дамы, от имени которого ведется рассказ: «Бабушка отнюдь не была одинокой».

В конце новеллы (и в финале фильма) мы узнаем, что старая дама внезапно умерла; что у нее было две жизни. Первая жизнь — та, которую она прожила, как дочь, жена и мать, — длилась без малого шесть десятков лет, вторая— не более двух лет.

В заключение Брехт пишет (эта же мысль звучит в дикторском тексте картины):

«Она познала долгие годы рабства и короткие годы свободы и вкусила хлеб жизни до последней крошки».

В новелле Брехта, несколько фантасмагоричной, неожиданной, есть мысль, страсть, одержимость!

Многие ярко одаренные зарубежные художники, потрясенные трагической изолированностью одного человека от другого, часто ограничиваются констатацией зла. А там, где начинается простая регистрация, исчезают художественная идея, диалектика творческой, познающей творческой мысли!

Честь и хвала молодому режиссеру Рене Аллио: уже в самом выборе произведения для экранизации проявились его полемический темперамент, желание по-своему сказать о том же, о чем говорят многие.

Его поиски можно сопоставить с поисками Жессюа, поставившего «Жизнь навыворот». Я. Фрид в статье об этом фильме (см. «Искусство кино», 1965, № 6), мне думается, точно обрисовал ту духовную атмосферу, в которой он мог возникнуть. «Жизнь навыворот» производит впечатление шутливого описания истории психического заболевания молодого человека, не пожелавшего ни с кем видеться. Один врач, присутствовавший на просмотре, сказал: «клиническая картина заболевания шизофренией передана точно, но нужно ли это показывать в произведении искусства — я судить не могу». В действительности все не так просто. И в «Жизни навыворот» трактуется все тот же вопрос об одиночестве. Жессюа избрал форму тонкой, изящной, я бы сказал, безукоризненно-изящной пародии, шутливого, иронического повествования о молодом муже, который бросил свою жену, дом, чтобы остаться наедине с самим собой, чтобы никого не видеть и ничего не слышать. Режиссер избрал эту форму не просто для воспроизведения клинической картины помешательства, а для обличения все того же мещанства, культа комфорта и культа вещей. По справедливому замечанию Н. Аносовой, Жессюа высмеивает одиночество, а не поэтизирует его, не пытается представить его как нечто неизбежное.

Какую связь имеют фильмы Жессюа и Аллио?

Весьма близкую.

Жессюа, показывая самоизоляцию героя от среды, и Аллио, рисующий вживание мадам Бертини в непривычную обстановку, — оба они, в сущности, высмеивают буржуазное здравомыслие и благополучие. Французский критик Пьер Филипп прав, утверждая, что Рене Аллио вновь открывает провинцию (он изображает населенный итальянскими эмигрантами Марсель) так же, как «Жессюа разгримировывает Париж».

Справедливость требует сказать, что авторы обоих фильмов не всегда и не во всем решительны в критике. И в той и в другой картине иногда ощущается некий привкус легковесной развлекательности, заменяющей темперамент и остроту сатиры.

И все же они разгримировывают, а не приукрашивают современную французскую действительность.

Естественно, что режиссерская стилистика обеих картин различна, если не противоположна. Жессюа максимально очищает кадр от всего лишнего.

В условном мире, в который попадает герой картины «Жизнь навыворот», все блещет новизной, изяществом линий. В интерьерах господствует стерильно-хирургическая чистота линий, плоскостей, нет детализации.

Такая стилистика неприемлема для Аллио. Его мадам Бертини выламывается из одной бытовой среды и пускает корни в другой. Бытовая среда, в которой жила старая недостойная дама до смерти ее мужа, олицетворяет размеренность, «порядок», изобилие вещей, изобилие людей, встреч, расставаний. В траурные дни дом переполнен. Соответственно этому Аллио дает «перегруженный» кадр— в нем нет и следа той изобразительной аскетичности и условности, какая характерна для кадра Жессюа. После смерти мужа перед мадам Бертини как бы расступаются вещи, перед нею расстилают свои пространства площади, улицы Марселя. Кадр очи-

щается. Во «второй жизни» старой дамы все передает образ не «порядка», а «беспорядка»: чаще меняются знакомые, обстановка действия, характер многообразных встреч. Если сначала преобладала размеренная медлительность в движениях, в монтаже, то во второй половине ритмы сталкиваются, монтажный рисунок разнообразится. На экране быт, но решенный несколько по-другому, чем вначале.

Все возникающие и исчезающие вторые персонажи служат своеобразным фоном для главной героини произведения — мадам Бертини. Исполнение этой роли актрисой Сильви (ее мы видели несколько лет назад в «Терезе Ракен») великолепно.

Сильви все время «недоигрывает», «не дожимает» интонацию; она сдержанна в жестикуляции, мимике. От этого художественная выразительность не уменьшается, напротив—приобретает особую остроту. Ведь недосказанное, недоигранное актрисой, «доигрывается» ситуацией, средой, домысливается и «дочувствуется» зрителем. Прекрасно передает Сильви вначале автоматизм движений; то, что она делает,—это привычно, обычно, не требует для исполнения никаких видимых усилий. Неподчеркнутость автоматизма в движениях за столом, в окружении родных и друзей делает его особо подчеркнутым — в этом диалектика решения, предложенного нам Аллио и Сильви. Во второй половине картины, когда мы видим мадам Бертини среди спорящих или развлекающихся персонажей, среди людей, которых она раньше не знала и не замечала, Сильви сохраняет тот же принцип актерской игры. Сильви такая же, но только выражение глаз, губ передает ощущение сдерживаемой эмоции, внутреннего торжества человека, удивленного и обрадованного неожиданно пришедшей свободой поведения.

В проходных сценах, в игре вторых персонажей порой ищешь большей яркости, большей режиссерской находчивости, свежести решений. В фильме «Недостойная старая дама» нет тех изобразительных открытий, какими изобилует, например, картина Аньес Варда «Клео с 5 до 7». Но в образе, созданном Сильви, творческая индивидуальность и режиссера и актрисы проявилась с незаурядной силой.

В образе мадам Бертини соединяются банально-обыденное и странно-вдохновенное, доброта и жестокость, достоинство и приниженность, серьезное и смешное. Противоборствующие начала то сосуществуют, то переходят одно в другое, то вырисовываются отчетливо, как грозная опасность, то исчезают в потоке меняющихся обстоятельств и событий. Актриса нигде не качнулась в сторону пошлости или безликости. Она — достойный человек, эта недостойная старая дама. В этом парадоксе — соль художественного решения фильма.

Итак, перед нами картина по Брехту. Не иллюстрации и не импровизация по поводу новеллы.

Спектакль или картина, поставленные Брехтом (будь он сейчас жив), были бы наверняка другими. Вероятно, резче, сатиричнее, фантастичнее, злее.

Молодой Аллио создал с в о е произведение. Современное, французское. Продолжающее Брехта и не повторяющее его.

Написанная много лет назад, затерявшаяся среди десятков других более крупных произведений, эта новелла Брехта оказалась в руках молодого Аллио мечом, разящим во французском кино безжизненность, расплывчатость, склеротическую изысканность. Не так уж это мало.

И. Вайсфельд

«ПОКУШЕНИЕ»

(Чехословакия)



Фильм «Покушение» поставлен режиссером Иржи Секвенсом. Фильм повествует о подвиге чехословацких патриотов, убивших в годы второй мировой войны фашистского палача Рейнгарда Гейдриха.

Во имя правды авторы избегают какой бы то ни было искусственной драматизации событий. Порой даже кажется, что картина местами теряет нужный ритм. Но это только на первый взгляд. Именно благодаря точности и скупости киноязыка, авторам фильма удалось воссоздать реальную картину героической трагедии, разыгравшейся в оккупированной Праге.

Шоссе. Пустынная улица. Изредка проходят трамваи. Летний солнечный день. В листве деревьев не умолкает птичий щебет. На тротуаре у бетонного столба стоят двое. Один с портфелем, другой с плащом, переброшенным через руку. Два велосипеда прислонены к решетчатой ограде.

На повороте у Кирхмайерова проспекта — третий. Он курит сигарету за сигаретой и вертит в руках маленькое зеркальце.

Вдруг в конце улицы появляется автомобиль. Зеркальце сигнализирует. И когда открытый «мерседес» с пуленепроницаемым ветровым стеклом приблизился к трамвайной остановке, раздался оглушительный взрыв бомбы. Серо-зеленый восьмицилиндровый «мерседес» откатывается по инерции к тротуару. Задние дверцы сорваны с петель. Шины разорваны.

Крики. Ужас. Паника.

На уличных часах 10 часов 31 минута. На календаре — 27 мая 1942 года.

Через несколько часов радиостанции мира приняли сообщение ДНБ (Дойче нахрихтен бюро), что в Праге взрывом бомбы смертельно ранен обергруппенфюрер СС, имперский протектор в Чехословакии, начальник главного управления безопасности гитлеровского рейха Рейнгард Гейдрих.

Известие о ранении, а затем о смерти третьего сановника СС Рейнгарда Гейдриха (его автомобиль с двумя флажками на крыльях имел белый познавательный знак СС с номером 3; такой же знак с номером 1 имела машина Гитлера, с номером 2 — Гим-

млера) во всех странах антигитлеровской коалиции было воспринято как акт справедливого возмездия.

В годы второй мировой войны покушения на нацистских бонз были одним из методов борьбы с фашизмом. Они осуществлялись всюду, где действовали силы Сопротивления: во Франции, в Италии, в Югославии, на оккупированной советской земле, в самой Германии.

О молодом полковнике гитлеровского генштаба Клаусе фон Штауффенберге, совершившем покушение на Гитлера в июле 1944 года, Вальтер Ульбрихт в своей книге «К истории новейшего времени» писал:

«Если ведущие деятели заговора, объединившиеся с целью покушения 20 июля, стремились тем самым спасти немецкий империализм, то этого никак нельзя сказать о тех немецких патриотах из офицерских кругов и буржуазии, которые искренне выступали за интересы немецкого народа, проявив при этом личное мужество, вплоть до готовности идти на смерть. Среди них были и такие, которые установили связи с активными силами Сопротивления из рабочего класса и выступали за союз с ними».

Казненный молодыми ротмистрами (комвзводами) чехословацкой армии Йозефом Валчиком, Яном Кубишем и Йозефом Габчиком протектор Гейдрих был одним из преданнейших сотрудников Гитлера.

В своей речи над гробом Гейдриха Генрих Гиммлер говорил:

«Теперь уже можно сказать определенно, что Гейдрих имел большие заслуги во время бескровных походов германских войск в Австрию, в Судеты, в Чехию и Моравию, а также при освобождении Словакии... Его заслуга состояла в том, что он заблаговременно обнаруживал в этих странах всех противников и давал им решительный отпор, до самых мельчайших подробностей представляя себе их деятельность, их организационные центры...»

В строго секретном приказе Гитлера, изданном незадолго до нападения на Польшу, говорилось: «К первому сентября 1939 года должен быть обеспечен конкретный предлог для войны с Польшей, так, чтобы перед лицом истории и в глазах мира поляки выглядели бы агрессорами». Осуществление этого чудовищного приказа было возложено на Гейдриха.

В ночь на 1 сентября 1939 года Гейдрих организовал известное теперь всем нападение «польских» частей на немецкую радиостанцию «Глейвиц», а спустя пять часов Гитлер выступил в рейхстаге, призвав немецкий народ на борьбу против Польши.

Когда Адольфа Эйхмана спросили, в какой последовательности надо было бы привлечь к ответу за все содеянное гитлеровцами против человечества, он, не задумываясь, ответил, что Адольфа Гитлера — первым, рейхсфюрера СС Гиммлера — вторым, начальника полиции безопасности, то есть Рейнгарда Гейдриха,— третьим...

После окончания второй мировой войны, в результате изучения захваченных гитлеровских архивов, удалось узнать еще об одном страшном преступлении Гейдриха. Речь идет о коварной провокации против группы советских военачальников во главе с маршалом М. Н. Тухачевским, погибших в 1937 году.

Один из ближайших помощников Гейдриха, начальник шестого отдела управления имперской безопасности Вальтер Шелленберг (об его активной антисоветской деятельности я рассказал в сценарии «Секретная миссия», по которому М. И. Ромм поставил одноименный фильм) в своих воспоминаниях сообщил, что «в течение четырех дней эксперты Гейдриха, после решения Гитлера, изготовили фальшивые документы, «доказывавшие» не только мнимую связь Тухачевского и его соратников с германским генеральным штабом, но и их намерение устранить Сталина с руководящих постов. Этот план был так тщательно засекречен, что Гейдрих для пущей предосторожности направил два специальных взвода в секретный архив осведомительной службы германского генштаба, куда они явились и, сделав свое дело, устроили пожар, чтобы замести следы. Их задача сводилась к уничтожению всех документов и сведений, касавшихся Советской Армии, на тот случай, чтобы не мог всплыть факт неподлинности только что изготовленных «документов», если бы пришлось их сличить» (Д. Гамшик, И. Пражак. Бомба для Гейдриха).

Об этом же рассказывает ответственный сотрудник гестапо, также один из подчиненных Гейдриха, доктор Вилли Геттл, автор книги «Секретный фронт»: «Документы против Тухачевского и других советских военных руководителей сфабриковали специалисты Гейдриха».

Изготовленные людьми Гейдриха фальшивки, как это теперь выяснено, при посредничестве одного дипломатического агента в Праге, попали в руки близкого друга тогдашнего президента Чехословакии Бенеша, который и довел о них до сведения Сталина.

20 февраля 1942 года в Берлине на совещании, куда были приглашены только особо доверенные лица, обсуждалось окончательное решение «еврейского вопроса». С докладом выступил Гейдрих. Он говорил очень сжато. Экономил каждое слово. «В ходе практического осуществления окончательного решения будет прочесана вся Европа... Эвакуированные евреи доставляются прежде всего через временные гетто, оттуда их будут перевозить дальше на Восток...»

А накануне этого совещания он сказал Эйхману:

— Фюрер отдал приказ о физическом уничтожении евреев.

Через несколько месяцев после этого совещания жизнь Гейдриха, поле деятельности которого распространилось на всю Европу, закончилась. Однако это не означало конца его замыслов и планов. Мертвый Гейдрих убивал миллионы живых. Убивал в таких масштабах, каких при жизни еще никто не сумел достичь. Горы трупов, газовые камеры. Освенцим, Бухенвальд и множество других названий, навечно запомнившихся народам мира, — все это было придумано и разработано Рейнгардом Гейдрихом по приказу Гитлера и Гиммлера, а иногда и по собственной инициативе.

...Их было семь человек. Семь чехословацких патриотов, семь парашютистов.

«Все три оперативные группы с приданным им снаряжением были удобно размещены в просторном и отапливаемом самолете, — докладывал в своем рапорте штабс-капитан Шустр, офицер осведомительной службы заграничной чехословацкой армии.— Вместе с английским экипажем в самолете находились шестнадцать человек и все необходимое для осуществления операции...» Из-за тумана группы не были сброшены в точно установленном месте, так как пилот не мог пролететь над гребнем Железных гор, сплошь покрытых облаками. Вместе с людьми были сброшены два тюка. В одном из них находилась бомба для Гейдриха.







«Покушение»

Этот рапорт был написан 28 декабря 1941 года, а спустя пять месяцев трое парашютистов из семи выброшенных — Габчик, Кубиш и Валчик — явились на свои заранее намеченные посты, для того чтобы нанести смертельный удар тому, кто еще сегодня рано утром (Гейдрих любил вставать рано), расхаживая по великолепному паркету просторного кабинета в южном крыле Пражского Града, диктовал спешное сообщение:

«Секретно. Господину управляющему имперской канцелярией Борману. Главная ставка фюрера.

Дорогой партайгеноссе Борман! Сообщаю вам в дополнение к моим предшествующим трем донесениям, что сегодня имперское радио в Чехии огласит следующие смертные приговоры, которые завтра будут вывешены на всех улицах...»

...Ротмистры с минуты на минуту ожидали появления автомобиля протектора. Много раз приходили они к этому крутому повороту, чтобы досконально изучить маршрут палача чешского народа, отправлявшего на смерть чехов только за то, что они любили свою страну, свой язык, свое искусство, свою свободу и независимость.

Эпизод покушения в фильме — один из самых впечатляющих. Он снят с такой тщательностью, с таким точным использованием бытовых деталей, что создается впечатление, будто все фиксировалось скрытой камерой в реальных условиях.

В той же документальной манере поставлена сцена в лагере чешских парашютистов в Англии.

...Скалистое морское побережье в северо-западной части Шотландии. Вокруг луга, болота, скалы, и среди них где-то вдали уединенные фермы. Хозяин здесь — английский офицер. Высокий и угрюмый, худощавый человек. Рано утром он проводит тренировочные занятия с группой из пятнадцати человек. Люди взбираются на деревья, прыгают с вышки, а когда уже совсем выбьются из сил, пройдут по канату через реку. Стрельба, ползание, бег в точно определенном направлении; вокруг инструктора стреляют из пулемета боевыми патронами, поэтому любое отклонение от назначенной трассы равно самоубийству.

Этот эпизод очень характерен для манеры, в которой снят фильм. Режиссер не позволяет себе никаких красивых кадров. Все показано так, как оно было на самом деле.

...После покушения на Гейдриха гестапо подняло на ноги весь свой полицейский аппарат в Праге.

«На основании параграфа 2... объявляю: тот, кто укрывает лиц, совершивших покушение, или оказывает им помощь, или, зная что-либо об их местопребывании, не сообщит об этом, будет расстрелян вместе со всей своей семьей...

За имперского протектора Чехии и Моравии
Прага, 27 мая 1942 г. *К. Г. Франк*».

События с каждым днем приобретают все большую драматичность. Декрет следует за декретом. На улицах появляются все новые и новые объявления. Наряду с угрозой расстрела каждому, кто знает о покушавшихся, объявлена и приманка: 10 миллионов крон тому, «кто представит фактические данные, которые будут способствовать поимке преступников». Через несколько дней ставка за предательство увеличивается вдвое — 20 миллионов назвали германские власти. Но результатов пока нет. Не помогли и 95 видных криминалистов, прибывших в Прагу из Берлина. Установить, кто убил Гейдриха и где сейчас скрываются покушавшиеся, невозможно. Груп-

пенфюрер Франк, заменивший временно протектора, вызывает в Чехию и Моравию дополнительно 60 тысяч человек из охранной полиции (шупо). Круглые сутки по всей стране идут обыски, проводятся облавы, расстреливаются заложники. Однако напасть на след парашютистов гестапо не может. Они надежно укрыты подпольной организацией в огромном склепе православного храма Кирилла и Мефодия на Ресcловой улице, но об этом знают только их друзья.

С документальной точностью воспроизведена в фильме сцена похорон Гейдриха в Берлине... Грандиозное по своей помпезности нацистское сборище. Флаги с черной свастикой на кровавом кумаче низко приспущены. Выступают Гитлер и Гиммлер. Траурная церемония происходит в мозаичном зале Имперской канцелярии под звуки увертюры к «Сумеркам богов» Рихарда Вагнера. И как раз в эти же минуты в кабинете уютной виллы на Саской улице в Праге шеф пражского отдела СД Хорст Беме записывал передаваемый ему из Берлина приказ об уничтожении населенного пункта Лидице.

17 июня 1942 года, на двадцатый день после покушения, в результате предательства двух парашютистов, попавших в гестапо и не выдержавших чудовищных пыток, гитлеровцы узнали, где скрываются участники покушения.

Вторая половина фильма— это сражение находившихся в подземелье церкви парашютистов с эсэсовцами и полицией. «У нас не было ни малейших сведений о поведении участников событий во время перестрелки, ибо все они были убиты. Мы не знали, о чем они между собой говорили. Протоколы гестапо слишком однобоки, чтобы по ним можно было восстанавливать действительность. Поэтому нам приходилось многое додумывать, воссоздавать, иными словами, стилизовать»,— рассказывал Иржи Секвенс.

Эпизоды сражения горстки парашютистов с полицейскими и эсэсовскими чинами смотрятся с большим напряжением. Именно здесь авторам фильма удалось наиболее полно выявить героические черты в образах патриотов, осуществивших покушение, которых с большой жизненной достоверностью играют актеры Антонин Мрквичка, Рудольф Елинек, Иржи Кодет и другие. И то, что удались именно эти сцены, всегда самые трудные в кино, — бесспорная заслуга постановщика фильма.

В обстоятельствах покушения на Гейдриха есть немало драматических моментов. Укажем лишь на два основных.

Первый — категорическое возражение центрального руководства Сопротивления внутри страны против самого покушения.

«Это покушение, — радировала подпольная рация «Либуше» в Лондон, — ничем не помогло бы союзникам и повлекло бы за собой неисчислимые бедствия для нашего народа. Такая акция поставит под угрозу не только жизнь заложников и политических заключенных, но и приведет к тысячам новых жертв... Просим отдать немедленно через «Сильвер» (кличка группы Кубиша) категорический приказ не совершать покушения... Дайте приказ немедленно...»

Телеграмма была получена в Лондоне 4 мая, за 23 дня до покушения. Но ответ на нее не был дан.

Далее. Есть множество оснований предполагать, что покушение на Гейдриха было инспирировано... главой абвера адмиралом Канарисом, связанным с английской разведкой и имевшим множество причин опасаться Гейдриха.

Однако авторы «Покушения» отказались использовать эти сенсационные обстоятельства для «обострения» драматургии фильма. Об этом сказано в фильме лишь мимоходом, основное внимание авторы картины сосредоточили на раскрытии героических характеров бойцов Сопротивления.

«Определить жанр фильма можно совершенно точно, — писал постановщик картины Иржи Секвенс. — Это кинобаллада о трагедии и героизме... О гибели тысяч тех, кого смел вихрь террора. В то же время это фильм о предательстве. При толковании полного противоречий материала нельзя было исходить только из внешнего драматизма подготовки убийства и его трагических последствий. Пришлось затронуть и вопрос для того времени жгучий и болезненный: с одной стороны, парашютисты совершили подвиг, с другой — слишком дорого этот подвиг обошелся чешскому народу. Много споров возникло у нас по вопросу о взаимоотношениях между Гейдрихом и Канарисом. Мы даже высказали догадку, что организатором покушения был именно последний. Однако эта догадка не должна была ослабить значения борьбы антифашистов».

Работа над подготовкой к съемкам шла более пяти лет. Авторы искали материалы, опрашивали оставшихся в живых участников событий, изучали документы гестапо, Сопротивления, мемуарную литературу. Портретного сходства актеров с историческими персонажами режиссер не искал. Впрочем, один из исполнителей оказался буквально двойником своего персонажа. Это актер немецкого радиовещания Зигфрид Лойда, сыгравший роль Гейдриха. То же удлиненное лицо, то же расположение глаз, те же жесткие складки опущенных губ.

Когда я смотрел «Покушение» и в одном из кадров увидел Рейнгарда Гейдриха, которого до Великой Отечественной войны мне довелось случайно встретить на улице одного из польских городов, занятого немцами, я вздрогнул, настолько велико оказалось сходство актера и изображаемого им персонажа.

С фильмами Иржи Секвенса я сталкиваюсь вторично.

В 1959 году на Московском международном кинофестивале фильм Иржи Секвенса «Бегство из тени» был высоко оценен жюри и зрителями. «Покушение» является закономерным развитием как гражданской темы, так и творческого метода режиссера. Иржи Секвенс — художник, которого глубоко интересуют основные проблемы нашего времени. Его привлекают сильные, смелые характеры, острый политический материал. Язык его фильмов прост, лаконичен. Режиссер отвергает внешние эффекты, и в то же время фильмы его, и в частности «Покушение», полны внутренней патетики.

В далекие годы нашей гражданской войны видный советский театральный режиссер К. Марджанов ставил в Киеве «Овечий источник» Лопе де Вега. Объясняя актерам цель, к которой они должны стремиться, он говорил им: «Поймите, мне надо, чтобы после того как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт».

Иржи Секвенс считает, что идея картины должна выражаться не в отвлеченных суждениях действующих лиц, а в чувствах и мыслях, которые фильм вызывает у зрителя. Именно так он и ставил «Покушение» — все время помня, что еще не миновала необходимость напоминать людям о фашизме и об его конкретных проявлениях.

Михаил Маклярский

«МОЙ ДОМ—КОПАКАБАНА»

(Швеция)



«Я буду, я был бы сыном страны грез, уроженцем Индийской земли». Таинственная и звенящая тоска стихов старого шведского поэта Густава Фрёдинга отдалась многократно усиленным резонансом в духовной жизни его соотечественников и потомков на рубеже сороковых—пятидесятых годов, как, впрочем, отдается и поныне. Бергман назвал один из своих ранних фильмов «Корабль в Индийскую землю», и глава в книге Герд Остен о шведском кино, посвященная одному из ведущих мотивов в фильмах молодых режиссеров послевоенной поры, называется «Мечта об Индийской земле». Индия как таковая была здесь, конечно, ни при чем. Эта самая Индийская земля стала символом несбыточной мечты об избавлении, о бегстве из мира удушливой бездуховности, одиночества, нивелировки; знаком мечты блудных сыновей буржуазной цивилизации о потерянном рае, обетованной земле справедливых человеческих отношений, сильных и правдивых чувств, естественной гармоничности бытия.

Обнаружилось, однако, несколько неисправимых романтиков, чьи мечты стали реальностью (во всяком случае, они сами в этом уверены). Ив Кусто обрел свою Индийскую землю в глубинах Средиземного моря; Тур Хейердал — в просторах дальних океанов; Жак Тати совсем под боком — на окраинах Парижа, в наивной и старомодной прелести исчезающего быта дедушек. В Швеции такой романтик объявился еще четверть века назад. Его Индийская земля самым счастливым образом была найдена действительно в Индии. Но и на родине тоже—шведам удалось сберечь еще немало уголков, которые не загажены стандартными благами и стандартными бедами буржуазной цивилизации. Мир Арне Сюксдорфа, «шведского Флаэрти», как его зачастую называют,— природа, звери, птицы, дети, племена, живущие первобытным, примитивным общественным укладом.

Сюксдорф документалист и лирик, нет ничего более отдаленного от научно-популярного и экзотически-этнографического кинематографа, чем его короткометражные и постановочные фильмы.

Газетчики любят изображать Сюксдорфа эдаким робинзоном-мизантропом, изредка появляющимся в городе для покупки продовольствия и табака и тут же удаляющимся обратно в лесные дебри к своему зверью, к своим камерам, терпеливо нацеленным на таинства природы. Между тем в жизненной и эстетической позиции художника нет эскапизма, а уникальность съемок не становится самоцелью.

Гармония, царящая в Индийской земле Сюксдорфа, драматична. Двадцатиминутная лента из жизни обитателей птичьего базара может стать произведением актуальным и антифашистским («Чайка!», 1944): страшна жестокость пиратских налетов чаек на гнездовья кайр, но еще страшнее рабская пассивность, с какой эти красивые и сильные птицы допускают уничтожение своих яиц и птенцов. «Неужели для того они и собрались вместе,чтобы просто сидеть, и кивать, и болтать, время от времени воруя друг у друга рыбешку и ссорясь? Они живут социально, но реагируют индивидуалистически — именно тогда, когда необходимо действовать сообща. Никто из них не пытается противостоять чайке из страха остаться одному в критический момент» (это из книги комментариев Сюксдорфа к своим фильмам, а в самом фильме нет дикторского текста и достаточно красноречив изобразительный ряд).

Неожиданные выходы шведского режиссера в сферу сугубо человеческих общественных проблем обнаруживаются и в других «звериных» фильмах — «Летняя сага» (1941), «Расколотый мир» (1948), «Великая сказка» (1953). Режиссер, разумеется, не настолько наивен, чтобы отождествлять конфликты человеческого общества с конфликтами животного мира — изображаемый материал синтезируется до поэтических аллегорий, воплощающих его этические идеалы и антигуманистические силы, которые этим идеалам угрожают.

Влюбленностью и счастьем сопричастности светятся его фильмы о цыганах («Отъезд», 1948) и обитателях кашмирской деревушки («Индийская деревня», 1951; «Ветер и река», 1951; «Сага джунглей», 1957), людях, чье существование подчас горько и убого, но неотъемлемо от земли, исполнено здоровой и самобытной естественности, высокой нравственности, органического коллективизма. «У этих людей я узнал воочию, что люди действительно могут быть счастливы сообща — при таком общественном укладе, когда каждый целиком отдает себя человеческому содружеству, а не индивидуалистическому самосохранению». Сюксдорф не руссоист, по крайней мере недостаточно руссоист, чтобы абсолютизировать «естественное состояние» и «естественного человека», приближенного к природе. Постоянное ощущение неизбежной ограниченности во времени и пространстве, случайности и даже обреченности этих оазисов во всепоглощающей пустыне «нарушенного баланса между духовной и материальной жизнью» делает его фильмы мужественными, а его приверженность своей Индийской земле освобождает от эгоизма.

Дети — постоянные и любимейшие герои Сюксдорфа — появились впервые в картине, снятой, так сказать, на вражеской территории,— «Люди в городе» (1947).

Эта миниатюрная изобразительная сюита (ее демонстрировали во время недавней Недели шведских фильмов) выстроена как калейдоскопическое смешение частностей, случайных вроде бы наблюдений, локальных микроновелл, протяженность которых исчисляется секундами. На самом же деле их цементирует глубокая эстетическая причинность.

В коловращении стокгольмских ритмов, звуков, лиц, фасадов, каналов, настроений автор (а кинематограф Сюксдорфа стопроцентно авторский — он сценарист, режиссер и оператор) с чарующей непроизвольностью цепкого, хотя и нисколько не демонстративного упорства избирает те моменты городской обыденности, которые выпадают из официальной, притертой мозаики урбанистического панно: какие-то крупицы, рудименты человеческого взаимодействия с природными явлениями, непосредственных душевных движений, естественных, незамутненных реакций...

Камера летит вместе с чайками над городом, приближается к ратуше — ну, конечно же, какой фильм, да еще если он снят на средства муниципалитета, обойдется без пресловутой стокгольмской ратуши!— чтобы тотчас снизиться где-то в старом квартале: из окна облупленного многоэтажного дома чуть не вываливается, следя за полетом чаек, белобрысый, перемазанный вареньем мальчишка. Камера небрежно, скучающе скользит по набережной перед королевским дворцом, где с блеском и треском разворачивается церемониал гвардейского парада, по толпе зевак, чтобы тотчас и надолго (сравнительно, конечно) остановиться возле старика с удочкой и его незадачливого конкурента—мальчишки; пойманную им рыбешку растаскивают чайки, все те же чайки, ясно прочерченное пластическое рондо. «Я снимал по преимуществу детей или тех, кто достаточно стар, чтобы вновь стать ребенком».

В азарте игры стайка ребятишек вбегает в гулкую пустынную кирку. Недоуменно уставились на позолоченного Георгия Победоносца, дракона, деву Марию, на тощего пастора, недовольно очнувшегося от благочестивых размышлений. Громом гремят шарики от какой-то игры, случайно рассыпавшиеся по чугунным плитам надгробий. Небеса разверзлись над Стокгольмом — и летний проливной дождь ломает деловую суету улиц, люди рассыпались кто куда, радостно, неловко и по-детски.

Долгие годы этот фильм стоял особняком в лесной саге Арне Сюксдорфа (была еще полнометражная игровая картина 1961 года «Мальчик на дереве»— о людях «с полными руками и пустыми сердцами», о пошлых и эгоистичных буржуа, о душевной одичалости городской молодежи, но она осталась несколько в стороне от генеральных проблем его творчества).

И вот «Мой дом — Копакабана». Место действия— город, действующие лица — дети. Здесь многое от художнического постоянства и многое от художнической потребности в самодвижении. В то время как большинство шведских режиссеров, маститых и молодых, словно сговорившись, убегают от эстетического анализа социальных отношений в сферу сугубо интимных, психологических, по преимуществу эротических мотивов, Сюксдорф от лирической созерцательности совершенно неожиданно переходит к непосредственному отображению конкретного, воочию данного, острейшего социального зла. Что же удивительного, могут возразить, ведь это не Стокгольм, а Рио-де-Жанейро, где контрасты между нищетой и богатством хрестоматийно обнажены.

Все это так, но вольно же было Арне Сюксдорфу, если уж пересек он океан, отправиться в Рио, а не к каким-нибудь индейским племенам,







«Мой дом — Копакабана»

что было бы вполне понятно. Нет, здесь не материал диктовал сюжет, а точная внутренняя потребность обусловила намеренный поиск соответствующего материала.

...За столиком кафе попивает вино и почитывает газету благообразный сеньор: над его штиблетами трудится маленький оборванец-чистильщик. Фотокорреспонденты нацеливают аппараты на мальчика. Отмахиваясь от магниевой вспышки газеткой, сеньор негодует: кто позволил, вы же сфотографировали часть моей ноги. Впрочем, что нога, уязвлены патриотические чувства сеньора: «Снимаете воришек и побирушек. Поезжайте лучше туда-то и туда-то. Там увидите Рио во всей его красе. Нищета есть повсюду, но Бразилия обладает и своим величием. Безобразие. Расхаживаете тут со своей камерой, щелкаете исподтишка и позорите Бразилию». Настолько необычна, даже чужеродна для Сюксдорфа открытая декларативность этого эпизода, что можно с уверенностью предположить, так сказать, автобиографический, личный характер полемики с обозленными патриотами в начищенных штиблетах и понять условия, в которых ему пришлось работать. И все-таки даже здесь он работал счастливо, и каждый кадр был счастьем, и каждая минута общения с теми, о ком фильм, была счастьем, его счастьем, и становится нашим счастьем.

Кто-то когда-то сказал, что самое ценное в человеке — способность удивляться, то есть незабиваемая обстоятельствами повседневности жажда бесконечного познания, ощущение красоты и неисчерпаемости жизни даже в самых драматических ее проявлениях. Этой способностью удивляться, готовностью удивляться сполна обладают дети. Реже — взрослые. Совсем редко — кинематографисты. Простодушная беззащитность, с которой режиссер Сюксдорф доверяет нам свое удивление, свой восторг; не стесняясь быть чувствительным, искренняя уважительность, с которой он полагает найти в нас единомышленников, равноправных сооткрывателей мира, не могут не вызвать ответного душевного настроения.

А ведь фильм — о печальном, подчас трагичном. Рио-де-Жанейро — город контрастов. Тяжка участь детей-сирот, влачащих нищенское существование. Я нарочно употребляю словосочетания, приевшиеся до пародийности, безбожно обесцененные в поверхностных путевых заметках туристов и журналистов. Добро бы только словосочетания были скомпрометированы: сами эти жизненные явления слишком часто берутся на откуп посредственными ремесленниками, а то и откровенными спекулянтами от искусства.

Сюксдорф возвращает этим явлениям подлинный масштаб, подлинную сложность, ничего не переставляя с ног на голову и не совершая никаких сенсационных открытий. Просто социальная ситуация у него становится не итогом, а отправной точкой эстетического освоения действительности.

«Рио — город контрастов, в нем обитают несчастные маленькие оборвыши, которым нечего есть и негде спать!!!»— доложила бы нам результаты своих наблюдений посредственность, млея от сознания собственной проницательности и прогрессивности.

«Рио — город контрастов, город особого общественного и нравственного климата, своеобычных жизненных ритмов и традиций; я встретил в нем беспризорных детей, которым нечего есть и негде спать, их судьбы и характеры значительны и неповторимы, как значительна и неповторима, в сущности, любая несломленная человеческая индивидуальность; я попытаюсь прожить хотя бы несколько месяцев одной жизнью с этим городом и с этими людьми», — примерно так мог бы сказать в начале своего фильма Сюксдорф.

Ну а контрасты, они действительно поразительны и так заботливо срежиссированы городскими властями, что режиссеру и мудрить нечего. Набережная Копакабана сказочно хороша, она обрамляет просторную бухту, и лишь поток лимузинов новейших марок отделяет бархатистую негу пляжа от стройных небоскребов, фешенебельных магазинов и праздничного мельтешенья безупречно одетой и безупречно откормленной толпы. С пляжа герои направляются «домой», за ними — камера, за камерой — мы, все сообща мы лавируем между машинами, вступаем на тротуар, заворачиваем за угол отеля, поднимаемся по каменной лестнице, по крутому и узкому переулку — и попадаем в многократно описанное скопище невообразимых лачуг, словно бесчисленные монументы нищеты и грязи, облепивших, куда ни глянь, близлежащие холмы. Попадаем как раз в тот самый миг, когда представляется возможность убедиться в неусыпной заботе властей о местных обитателях: полицейские выводят из некоего картонно-ящичного сооружения его владельца, провожаемые нелюбопытными взорами толпы — дело обычное. Как обычен и чисто южный импровизированный спектакль: грузная негритянка, вывалившая на отдаленное подобие подоконника свои необъятные телеса, изрыгает виртуозные проклятия, демонстрирует темперамент и пластику, достойные «Комеди франсэз», не преминув в заключение с ядовитым ехидством справиться, всерьез ли полиция полагает, что «наши мужчины нужнее в каталажке, чем нам здесь».

Нарядная Копакабана и нищие фавелы срослись, точно сиамские близнецы. Когда мы пересекали машинное великолепие, поотстал один из компании, жалкий, недотепистый, полусонный от голода продавец воздушных шаров. И, уже находясь в центре хибарочного хаоса, услышали явственно донесшийся с набережной визг автомобильных тормозов. Через минуту из-за небоскребов показалась связка шаров, уплыла в небо, общее небо Копакабаны и хибар, безоблачное, жаркое, неохватное...

Однако наш путь лежит дальше и выше, мимо травянистого склона, где беснуется Пата Чока, женщина, одержимая таинственным духом Макумба, на самую вершину холма. Там, в развалинах глинобитной хижины,— резиденция героев. Ее вынужденная скромность компенсируется местоположением; отсюда весь Рио виден, как на ладони, дети словно бы парят над Рио, город у их ног. «Рико был среди них единственным белым. Он сбежал из детского приюта в Касамбу,— рассказывает диктор.— Однажды он встретил троицу детей, таких же беспризорных. Их мать умерла, отца у них не было, или, вернее сказать, слишком много было отцов, оттого они и были разного цвета: Лиси почти белая, Жоржино черный, как ночь, Паулино бронзовый, он был старшим, вожаком». Существование этих детей настолько трагично в своей безысходности, в своей примелькавшейся, прочно скомпонованной на законных правах с кичливым материальным изобилием города обыденности, что горечь

скажем, диккенсовских романов может показаться чем-то невинно святочным. А фильм — впервые в творчестве Сюксдорфа — напоен юмором.

Улыбку вызывает Лиси, угловатая девчонка-подросток, когда, преотважно виляя тощим задком, пытается подражать зрелой стати взрослой красавицы, когда священнодействует, выполняя обязанности рачительной, озабоченной мамы, когда, выпучив огромные глазищи, шипя и размахивая длинными руками, стремится предостеречь шалых мальчишек от опасности. Улыбку вызывает неугомонный, как ртуть, неистово темпераментный Жоржино, с ослепительным оскалом белоснежных зубов на черной, продувной физиономии, с ошеломляющей безостановочностью бурных разглагольствований и почти реактивных по скорости телодвижений. Даже постоянный голод и постоянно отчаянные усилия удовлетворить его — этот страшный мотив преподносится в юмористических вариациях. Чего стоит рассказ Рико о некоем товарище, съевшем живую кошку («Как она извивалась — у парня в зубах полно шерсти застряло». — «Почему же он сначала не ощипал ее?» — «Ощипать живую кошку?!). Или жалостливые истории («Папа вернулся с войны таким нервным, он придушил бабушку, запер дедушку в шкаф, привязал маму к стулу и пришил огромным ножом»; «я была богатой, жила во дворце, но мама с папой погибли в автомобильной катастрофе, служанка присвоила дворец и сделала меня служанкой»), преподносимые с соответственными мелодраматическими эффектами во время попрошайничества (старый нищий поучает: «Никогда не рассказывайте правды; человеческие несчастья всегда кажутся неправдоподобными»). Эта юмористическая тональность глубоко трагических ситуаций потрясает — именно в силу вопиющего несоответствия — куда больше, чем самая страстная патетика, причем она ни в малейшей степени не навязана авторской волей, но присутствует как неотъемлемое свойство мировосприятия героев.

Подобно «Великой сказке» и «Саге джунглей» новый фильм Сюксдорфа можно назвать художественно-документальным: никаких павильонов, никаких профессиональных актеров, никакого «литературного» сюжета, люди «играют» самих себя, действуют в привычной, повседневной среде и обстоятельствах. Драматургическая структура, небрежно и озорно отстранив благонамеренный корсет story, изливается свободным потоком торжествующей над жанровыми канонами жизни. И при всем своем социальном детерминизме жизнь эта преисполнена яркой, активной содержательности, что, очевидно, и дало шведскому рецензенту основание говорить о «погружении в существование более трагичное, но и более счастливое, чем наше».

Здесь, в этом солнечном аду, обретает на сей раз Сюксдорф свою Индийскую землю. Ему чужда расчетливость популярного приема «мир глазами ребенка», когда надо присаживаться на корточки. Мир ребенка для него самоценен — потому что это мир естественного коллективизма и естественного единения человека с природой. В «Копакабане» впервые Индийская земля не отчуждена от прозаической повседневности, впервые снят элемент исключительности.

Летит, извивается, озорничает, кружится над Рио, словно живой, воздушный змей, летит, извивается озорничает, кружится над Рио мелодия самбы — так начался фильм, и в этом—такая полнота жизни, такое сверкание жизни, такая неукротимость жизни. Большой эпизод состязания воздушных змеев на пляже вырастает из вполне прозаической ситуации: Жоржино намерен с помощью своего самодельного змея-пирата сбить возможно большее количество покупных, фабричных змеев, с тем чтобы потом продать их по бросовым ценам, то есть все та же борьба за кусок хлеба. Звучит здесь и тема надевательства детства сытого, ухоженного над детством нищенским, конфликт между полноправными обладателями копакабанского пляжа и презираемыми пришельцами. Но в неистовой экспрессии музыкальных и пластических ритмов рождается ликующий, победоносный мотив — счастье жить, быть живым, осязать податливость песка, тепло солнца, упругость воды, беспредельность неба, силу и ловкость своего тела; только герой Сюксдорфа может так ненасытно и безраздельно воспринимать полноту бытия. Только герой Сюксдорфа может с таким восторгом первооткрывателя обнаружить чудо—кузнечика, доверчиво переползающего с травинки на его ладонь.

Но Сюксдорф слишком честен, чтобы выдавать желаемое за сущее. И драматическое развитие его фильма — Индийская земля, отступающая, съеживающаяся подобно бальзаковской шагреневой коже под неумолимым натиском Рио. Все чаще по ходу действия — особенно после того как бандиты выгоняют детей из развалин на холме — безмятежное приволье пленэра сменяется удушливым смрадом свалки, суетным гомоном торговых пассажей, хмурой заброшенностью пустырей. Наконец Рио наваливается на героев, окружив со всех сторон, настигнув на копакабанском пляже.

Неравная эта борьба вступает в последнюю, решительную фазу. Сложная партитура идейно-смыслового и пластического решения главного эпизода приобретает поистине величественную законченность.

Теплый ночной мрак бессильно прорвать мерцание свечей, воткнутых по кругу в песок: сквозь молитвенно-игровой ритуал поклонения языческой богине моря Иемании доносятся голоса пьяного сброда: чарующее полнозвучие полуфольклорно-полумистического обряда сникает под грузом таких детски наивных и таких недетски жестоких рассуждений о том, существует ли бог, а если существует, какого цвета у него кожа и почему он не хочет им помочь. Эти рассуждения — конец нерассуждающей «естественности» существования стойкой детской коммуны. Надвигается хмурый, холодный рассвет, серый песок усеян газетными обрывками, бутылками, свечными огарками, пронизывает до костей злое дыхание океана. «Это было словно пробуждение»,— негромко говорит диктор. Плачущий, изнемогающий от лихорадки, Рико подходит к полицейским — чтобы они отвезли его в сиротский приют Касамбу, о котором беспрестанно вспоминал с ужасом.

На набережной остаются трое; камера взмывает над ними, над Копакабаной, над городом, торжественная и трагичная самба взмывает над ними, над Копакабаной, над городом — долог, недвижен последний план, просто нет у Сюксдорфа сил расстаться с дорогими ему людьми — сыновьями Индийской земли. Несуществующей Индийской земли.

Вл. Матусевич

«ПРОМЕТЕЙ С ОСТРОВА ВИШЕВИЦЕ»

(*Югославия*)



Немолодой, очень занятой человек должен на несколько дней уехать куда-то из Белграда. Садясь в машину, он еще отдает кому-то распоряжения, и в поезде все мысли его — о покинутой работе: по-видимому, поездка, которую он должен совершить, несколько неожиданна и выбивает его из привычной деловой колеи.

Потом он стоит на борту катера и смотрит на воду, на приближающийся остров, на чаек — еще чужой всему этому, еще не отключившийся полностью от ритмов обычной своей жизни.

Мате Вакула едет на остров Вишевице, где должны состояться торжества по случаю открытия памятника героям партизанской войны.

Поначалу кажется, что Мате пришел на экран для того, чтобы так же, как герои польских фильмов «Поиски прошлого» или «Прерванный полет», так же как Зигмунд Завада из романа Ежи Ставиньского «В погоне за Адамом», совершить путешествие в свою партизанскую юность.

Двадцать лет, отделяющие наш сегодняшний день от последних боев минувшей войны, — слишком большой срок для того, чтоб человек мог просто и свободно отдаться воспоминаниям.

Поиски, погоня, путешествие — да, годы войны отодвигаются от нас все дальше, и сегодня, вспоминая прошлое, человеку все труднее отрешиться от настоящего — от того, чем он успел или чем не успел стать за прошедшие после войны десятилетия.

Мы готовы совершить такое же путешествие вместе с Мате, героем югославского фильма «Прометей с острова Вишевице». И действительно, на каждом шагу его подстерегают воспоминания о боях. Узкие, залитые солнцем и такие мирные сейчас улицы Вишевице еще таят в себе эхо выстрелов.

Мате ходит по этим улицам и вспоминает эпизоды своей партизанской жизни, друга, которого он потерял в короткой ночной схватке, победы и поражения.

Но постепенно начинаешь понимать, что, пожалуй, не ради этих военных воспоминаний сделал Ватрослав Мимица свой фильм. Они — словно прелюдия к иным событиям, иным переживаниям, с которыми до сих пор у пожилого и, казалось бы, такого уверенного в себе Мате очень сложные счеты. Сквозь сумятицу отрывочных разговоров и встреч авторы фильма постепенно начинают добираться до того главного, что до сих пор смутно беспокоит Мате, как неразрешенное сомнение, как вопрос, оставшийся без ответа.

Спачала это мелочи, мгновенные и неуловимые воспоминания, которые мелькают в сознании героя и тотчас же исчезают, не успев стать понятными для нас. На берегу моря Мате встречает странного, жалкого и опустившегося человека, с которым, судя по короткому, неловкому разговору, у него когда-то было тяжелое столкновение. Потом мы снова видим этого человека, молодого Мате, и людей, молча и грозно обступивших его, — это как бы цитата из эпизода, который мы увидим и поймем дальше.

И еще одно воспоминание — в холодном, маленьком кинозале молодой Мате смотрит военную кинохронику: на экране люди, выстроившись цепочкой, передают друг другу кирпичи, а диктор бодро рассказывает, что «на маленьком острове началась новая весна».

Да, так все это выглядело в кинохронике. Но не так было в жизни.

— Мы пролили кровь за новый Вишевице, за Вишевице, в котором будет гореть свет в каждом доме, — так клялся Мате на первом послевоенном митинге. И самоотверженно рванулся навстречу своей мечте.

Скудной и тяжелой была жизнь на маленьком острове. «Две кривые маслины да куча камней — вот что такое Вишевице... Здесь надо плакать, когда рождаются дети» — эти слова звучат в воспоминаниях пожилого Мате, и эти слова стучали в сердце молодого, рождая нетерпеливое желание изменить жизнь. Прометей с острова Вишевице, он мечтал провести в сырые и темные дома электричество. Но чтобы загорелись лампочки, люди должны были сами оплатить постройку электростанции, а у них не было денег. Где-то восстанавливались города и заводы, их гул не был слышен на Вишевице, но земляки Мате тоже должны были участвовать в этой работе, и однажды на остров прибыл аккуратный суховатый человек, чтобы увезти с Вишевице хлеб и скот. Мате обязан был помочь представителю власти, и он ходил по домам, объясняя, уговаривая:

— Надо, Иона, строим промышленность, города требуют продовольствия... Нет жизни без жертв.

А Иона в ответ брал в руки топор. И Мате слышал слова, которые он помнит до сих пор:

— Обещали рай на земле — дурак, вам поверил.

— Мы все стали равны, у всех одинаково ничего нет.

— Среди этих камней нет милосердия.

Все тревожнее и мрачнее становится колорит этих картин послевоенного прошлого. Сознание, что Вишевице не может сейчас же, сию же минуту получить свет, делает Мате одержимым. Он уже думает только об электричестве. Когда-то так радовавшийся, что у него будет ребенок, Мате равнодушно отворачивается, когда мальчишка делает первый шаг. Сумрачно и холодно в его доме. И преданность Вéсны, его жены, постепенно превращается в молчаливую, но полную осуждения покорность. Мате кажется, что земляки его не понимают. И вот уже

он стучит по столу и кричит людям едва ли не с угрозой:

— Зажгется свет в Вишевице, я вам это говорю!

И вот он уже в отчаянии повторяет: «Надо бороться!» — чтоб услышать в ответ спокойное:

— Против кого бороться, Мате?

Конфликт между общими словами и действительностью раскрывается в обрывочных, причудливо смешанных воспоминаниях героя. Прошлое здесь ежеминутно встречается с настоящим, любое случайное слово жены Мате, приехавшей вместе с ним на торжества, или людей, встреченных на острове, рождает целый поток воспоминаний, которые то обрываются на полуслове, то повторяются снова и снова. Сегодня эта причудливость формы уже не удивит нас — кинематограф где-то сумел исчерпать ее и вернуться к более простой манере. Впрочем, в югославском фильме эта кажущаяся бессвязность, пожалуй, оправдана — воспоминания подстерегают Мате на каждом шагу, и процесс их внезапного возникновения передан в фильме довольно точно.

Беда в другом — манера, в которой сделан фильм, в чем-то мешает нам стать участниками серьезнейшего разговора, начатого его создателями. Режиссер Ватрослав Мимица и оператор Томислав Пинтер прекрасно воссоздают на экране атмосферу Вишевице: нового — спокойного и светлого, где в конце веселых улиц плещется море, и старого — тревожного, темного, настороженного. Актеры, исполняющие роли старого и молодого Мате, сдержанны и искренни. Особенно интересен Янез Врховец, которому, казалось бы, почти нечего играть, потому что его герой, старый Мате, в основном молчит, думает, вспоминает. Но это не просто формальное присутствие на экране — популярный югославский киноактер очень точно передает тревогу и волнение человека, который все время прислушивается к голосу прошлого.

Однако иногда кажется, что фильм не смог подняться над этими воспоминаниями, он воспринимается как ряд впечатлений, эмоциональных взрывов, а между тем проблема, поднятая в нем, принадлежит не только области эмоций. За причудливой манерой теряется мысль. Возникает ощущение, что Мимицу больше интересует формальная задача проследить за процессом рождения воспоминаний, чем сами эти воспоминания. Режиссер и авторы сценария Славко Гольдштейн, Крунослав Куайн ищут способы наиболее эффектно скрестить на экране прошлое и настоящее, увлекаются причудливостью и внезапностью ассоциаций. В редких случаях это приводит даже к безвкусице — например, лежа в постели с женой, Мате вспоминает другую женщину, которая когда-то вот так же лежала с ним, и эти кадры повторяются с упрямой назойливостью. Впрочем, обычно чувство меры не изменяет авторам. Но за столкновением ассоциаций и воспоминаний они упускают столкновение людей. А ведь именно в содержании, именно в рассказе об этих человеческих столкновениях — новаторство фильма.

Обретя в военной тематике уверенность в собственных силах, свой язык, свой опыт, кинематографисты социалистических стран все чаще обращаются к современности — но уже не для того, чтоб делать картины типа той ленты, обрывок которой промелькнул в «Прометее с острова Вишевице». Сегодняшний день предстает в последних фильмах во всей его сложности и многообразии. Так же как через пате-







«Прометей с острова Вишевице»

тику военных воспоминаний Мате переходит к событиям более поздним и еще не осмысленным им по-настоящему, так и кинематограф социалистических стран стремится сегодня серьезно и ответственно разобраться в современной действительности и в том, что ей предшествовало. Только зрелые, уверенные в своей правоте художники могут создавать такую кинематографию. «Прометей с острова Вишевице» — безусловно одна из таких картин, хотя авторы его порой больше интересуются не столько новой проблематикой своего фильма, сколько его формой, совсем не такой уж новой.

Прав был Мате или нет? Победил он или потерпел поражение?

Ночью, накануне торжества в честь героев-партизан, тревога погнала Мате на улицу, и прошлое представилось ему так: стоит на центральной площади городка большой белый камень. Молодой Мате клянется, что он сдвинет этот камень — а площадь полна людей. Здесь его друзья, соседи, сестренка, умершая в юности из-за того, что не было на острове больницы, здесь его первая жена Весна с ребенком, и все молча смотрят, как бьется возле камня Мате. Он теряет силы — но камень неподвижен, и люди один за другим покидают площадь. Уходят друзья, соседи, мать, уходит, отвернувшись, и Весна — Мате остается один. Камень одерживает победу над ним и над его мечтами.

Так это показалось старому Мате. Но было ли так на самом деле?

Да, многие действительно отвернулись от него, и Весна ушла, и сам Мате покинул остров. Но ведь лампочки в домах его земляков все-таки загорелись! И спустя двадцать лет Мате увидел свою родину совершенно преображенной. Что такое Вишевице? Камень. Так когда-то говорили ему. Теперь Вишевице стал жемчужиной. И юный последователь Мате вишевицкий паренек Степица мечтает уже не об электричестве (к нему давно привыкли), а о грандиозной перестройке всего острова.

Победил ли Мате? Победила жизнь, прогресс — вот итог этого очень неровного, во многом несовершенного, но честного фильма.

Победила жизнь, прогресс — вот итог поездки, которую совершил Мате в места своей юности. Обремененный делами директор крупного предприятия «Прометей» встретил на острове другого Прометея — себя самого, каким был он сам двадцать лет назад.

И эта встреча наконец примирила Мате со своим прошлым. Несколько дней, о которых он с досадой говорил, садясь в Белграде в машину, быстро пролетели. На вишевицкой пристани провожают участников торжества. Мате торопится к катеру — улыбающийся, неуловимо изменившийся. В сущности, эта поездка была ему совершенно необходима, как больному бывает необходимо лекарство. Потому что люди не имеют права молчать о своих сомнениях и тревогах. Если хоть один вопрос остался без ответа — он будет беспокоить человека всю жизнь. Кинематограф сейчас стремится ответить на эти вопросы — ответить для того, чтобы юные по-прежнему хотели быть Прометеями, ответить для того, чтоб честнее была жизнь и крепче уверенность в ее правоте и справедливости.

Т. Хлоплянкина

ТРИ ЯПОНСКИХ ФИЛЬМА

Я еще не знаю, сколько фильмов, четыреста или пятьсот, выпустила в этом году японская, самая плодовитая в мире кинематография. Но я знаю, что в ее целлулоидном океане произведения подлинного высокого искусства теряются среди скороспелых ремесленных поделок, традиционные самурайские драмы «тямбара» соседствуют с самоновейшими экспериментаторскими опусами, дешевые реакционные агитки сталкиваются с прогрессивными фильмами, утверждающими гуманизм и мир.

Панорама японского кино на редкость сложна, пестра. За ее изменениями едва успевают следить трудолюбивые японские кинокритики, а нам и посягать на осведомленность трудно: из сотен ежегодно выпускаемых картин у нас появляются единицы, да и выбор этих единиц даже не произвольный, а совершенно случайный, стихийный.

Тем значительней для всех любителей японского кино Московский кинофестиваль. Японские кинематографисты представили на него программу из трех художественных полнометражных фильмов, которые если и не смогут прояснить для нас всей картины современного состояния киноискусства в Японии, то, во всяком случае, представят некоторые типические процессы, происходящие в его прогрессивном лагере. Именно прогрессивном, потому что миролюбивая, гуманистическая направленность Московского кинофестиваля исключает появление на нем фильмов милитаристских, бесчеловечных, реакционных.

Режиссер Сусуми Хани почитается японской кинокритикой за одного из талантливейших представителей «новой волны». Сущность всех этих «новых волн», то и дело возникающих под радостный шум прессы то в одной, то в другой кинематографии, слишком неопределенна, чтобы по эффектному этому названию можно было судить о методах и позициях дебютирующих художников. Для одних критиков уже самый факт появления группы новых имен означает успех и победу. Для других, осторожных, все эти волны подозрительны и своим крикливым нигилизмом и склонностью к декадентству.

С тех пор как первая «новая волна» возникла во Франции, стало очевидно, что никакой общей художественной и идейной, не говоря уже о политической, программы новые художники обычно не выдвигают. Они выступают против застоя в киноискусстве, против засилия коммерческой, стандартизированной продукции, за обновление киноязыка. Лучшие, талантливейшие представители французской «новой волны» Ален Рене, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар многого достигли. Новации их ранних фильмов опирались, как это всегда и бывает, на новизну содержания. И «Хиросима, моя любовь», и «Четыреста ударов», и, в меньшей степени, «На последнем дыхании» привлекали своим антибуржуазным пафосом, обжигали тревожной неудовлетворенностью современным капиталистическим обществом. Однако в последующих картинах этих режиссеров гражданственный пафос повыдохся, а формальные поиски начали походить на манерничанье, на формализм. Другие, менее одаренные режиссеры, пошумев поначалу, пришли к тому, против чего хотели бороться,— к коммерческому

кино. И привело их туда отсутствие гражданственности, отсутствие общественной платформы.

Наличие такой платформы, хотя и довольно расплывчатой, все же сделало произведения английских «рассерженных» значительными и правдивыми. А шведские, например, молодые режиссеры, если и борются, то лишь с цензурой, за свободу в показе эротических сцен. Можно не сомневаться, что подобные «новые волны» не принесут обновления киноискусству.

Японская кинокритика утверждает, что их «новая волна» восстает против павильонной условности фильмов массового производства, против театрального наигрыша актеров, против искусственности сюжетных построений. Она стремится освоить формальные новации европейских левых школ, многому научившихся у документального кино: съемку скрытой камерой или телеоптикой реальных событий жизни; замену актеров типажами; вынесение действия на улицу, в подлинные квартиры, учреждения, рестораны, вагоны; отказ от сюжетной завершенности и следование так называемому «потоку жизни».

Все эти признаки налицо в картине Сусуми Хани «Рука об руку», представленной на конкурс нашего фестиваля. Ее действие происходит в одной из начальных школ, где учатся дети рабочих и небогатых жителей окраин большого города. Из тесных, скромных помещений школы действие выплескивается на пустыри, в узкие переулочки между старыми домишками, на чахлые полянки, зажатые между железными и шоссейными дорогами, на заброшенное кладбище и свалку, где сжигают мусор. Герои фильма ведут себя на редкость естественно. Режиссер или скрыто наблюдает за их привычным поведением в классе или во время игр, или же предлагает им задачи, не выходящие из круга привычных детских занятий. Сюжет фильма сводится к тому, что какой-то жулик подговаривает одного мальчика украсть у родителей ценную вещь, а тот втягивает в кражу другого, ничего не подозревающего мальчика, простодушная честность которого помогает в конце концов раскрыть преступление. Этот сюжет очень слабо скрепляет множество других, лишенных сквозного действия, сценок, показывающих разнообразные характеры детей и мягкость, доброту, внимательность их молодого учителя.

Среди детей выделяются два основных героя. Ямада — умный, нервный, самолюбивый мальчик, повторяющий чьи-то слова о том, что в жизни надо бороться, выбиваться, опережать других, — тяжело переживает бедность своих родителей. Он поддается влиянию хозяина книжной лавчонки, где он читает детективные романы, и соглашается совершить кражу. Другой — Накаяма — мальчик с запоздалым развитием, физически здоровый и сильный, но медлительный и наивный. Он учится плохо, любит копать землю, а еще лучше — лежать на спине и следить за облаками, за морским прибоем. Он позволяет зарыть себя в землю по горло, потому что верит, что от этого умнеют. Он задумывается и над тем, почему волны бегут всегда в одном направлении — к берегу, но также и о том, какую профессию выбрать в будущем. Под благотворным влиянием учителя его сознание развивается и крепнет.

Наблюдение за детьми, за сложным и тонким процессом формирования их личностей — главная удача фильма. Детективная история с кражей уда-





«Рука об руку»



лась значительно слабее, она оказалась чужеродной для документальной, созерцательной манеры режиссера.

Меня, сознаться, привлекает эта манера. В ней чувствуются подлинность, естественность, правда. Мне гораздо интереснее видеть героев фильмов на улицах, живущих своей собственной, неподдельной жизнью, чем чувствовать безжизненную искусственность павильонов. Мне важнее, поучительнее видеть подлинные нравы и даже ловить удивленные съемкой взгляды прохожих, чем наблюдать посредственную игру статистов, руководствуемых ассистентами, дабы служить «правдивым» фоном для кинозвезд. Порой на меня сильнее воздействует скромная естественность неактеров, чем знакомые, из фильма в фильм повторяемые эффекты профессиональных знаменитостей. В стремлении к документализму, к подлинности, непреднамеренности я вижу не каприз, и не моду, и даже не стилистические особенности того или иного режиссера, а нечто большее: общую тенденцию киноискусства к воплощению жизни в формах самой жизни, к фиксации и отбору, а не инсценировке событий. В разные времена это естественное стремление киноискусства к своим неповторимым специфическим возможностям, отсутствующим и у театра и у изобразительных искусств, выражалось по-разному. Эйзенштейн, например, стремился запечатлевать подлинную жизнь, а трактовку ее, художественное осмысление видел в монтаже. Итальянские неореалисты пытались отказаться от декораций и от актеров. Современные молодые мастера тоже снимают подлинную жизнь, но монтаж заменяют движением аппарата и изменением оптического фокуса.

Но заметны и опасности, которые влечет за собой излишнее увлечение документализмом. Это нечеткость акцентов, перегруженность второстепенным и даже лишним, вялость драматического действия, а отсюда зачастую и вялость мысли. Не избежал этих опасностей и Сусуми Хани.

Его картина распадается на отдельные мелкие эпизоды. Многие из них талантливы, интересны. Каждый из них содержит нечто удачно найденное, впечатляющее. Но в общее целое эти сценки соединяются неохотно. Кажется, что фильм чрезмерно длинен, растянут, что его можно и начать и кончить в любом месте.

Вялость драматического действия, фрагментарность композиции влекут за собой слабость образа учителя, образа чрезвычайно важного, несущего в себе основную мысль фильма о том, что человек родится прекрасным, что жизнь коверкает его, но добротой и вниманием можно развить заложенные в человеке прирожденные светлые качества. Работа учителя показана в фильме с глубокой симпатией, но вяло, иллюстративно. Образ не содержит в себе конфликта: учитель не борется, не преодолевает серьезного сопротивления. Он ласков и терпелив с детьми, в каждом видит человека. Это, конечно, много, но для полноты и ясности донесения идеи недостаточно.

Заботы о полноте и ясности донесения идей, стремление к открытой тенденциозности все более и более охватывают мастеров японского кино. Политически острые, злободневные, гневные фильмы выпускаются теперь не только маленькими независимыми кинокомпаниями, близкими к коммунистической и социалистической партиям, к рабочим профсоюзам и национальным комитетам борьбы за мир. Тенденциозные фильмы выпускаются теперь и крупными монополистическими компаниями, вынужденными идти навстречу желаниям творческих работников и требованиям зрителей.

История японских независимых кинокомпаний ждет своего исследователя. Она достойна не только искусствоведческого или экономического анализа— это одно из высоких проявлений мужества, стойкости, лучших черт национального духа. По грошам собирая скромные средства, широко используя бесплатный труд любителей и энтузиастов, защищая снятую пленку от фашиствующих хулиганов, а то и от полиции, хитростью проникая на военные базы и на секретные предприятия, независимые художники создали ряд незабываемых произведений, принесших авторам преследования, оскорбления, разорение, а японскому кино — всемирное признание, славу разоблачителя, гуманиста, борца.

В течение 50-х годов независимые кинокомпании преодолевали всевозможные трудности и одерживали победы. Но в 60-х годах перед ними встали новые проблемы: проблемы привлечения зрителей, проблемы увлекательности. Правдивые, простые по форме, острокритические по содержанию фильмы стали терять своих зрителей, послышались упреки в излишней мрачности и, главное, в однообразии, в неинтересности. Несомненно, что кризис, испытанный независимыми компаниями, был во многом обусловлен тем, что прокатная сеть, реклама, газетная критика находились в руках крупных монополистических компаний, которые оперативно и умело поддержали и использовали версию о потере независимыми фильмами своих зрителей. Многие маленькие героические компании прекратили существование, а талантливые независимые мастера оказались вынужденными пойти на службу в крупные фирмы. И крупные фирмы с радостью приняли их.

Для некоторых художников это означало сдачу позиций, потерю творческой самостоятельности. Но большинство не прекратило борьбы. Нужно было находить такие сюжеты, такие образы, которые привлекали бы зрителей и приносили бы искомый фирмами доход; нужно было облекать прогрессивные идеи в увлекательную, доходчивую форму.

Фильм режиссера Хадзиме Кумаи «Цепь островов», поставленный на студии кинокомпании «Никкацу», является типичным плодом борьбы прогрессивных мастеров в новых условиях. В нем использована популярная форма полицейского фильма, детектива для донесения идеи о невыносимости оккупационной политики американцев.

Из Токийского залива полиция извлекает труп. Опознают американского сержанта Лимитта. Лейтенант оккупационной полиции вызывает к себе японского следователя и поручает ему раскрытие преступления. Такова завязка фильма.

Первые эпизоды фильма вполне традиционны. Кратко и энергично излагает американский лейтенант известные ему обстоятельства дела. Внимательно слушает японский следователь. На экране вспыхивают последние минуты жизни сержанта Лимитта: какое-то известие, ошеломившее его во время ужина с изящной и развязной японкой, попытка скрыться, искаженное ужасом лицо — крупным планом. Все это могло бы послужить отличной завязкой для очередного стандартного детектива. Но зритель становится свидетелем не хитроумия следователя, не кошмарных обстоятельств убийства. Мысль автора сценария и режиссера Хадзиме Кумаи как бы изну-

три взрывает, разрушает привычную детективную форму. Это мысль о том, что американская оккупация несет с собой бесчестие, преступность, гнет, что Япония изнывает под пятой американских военных баз, что исстрадавшемуся народу мешают мирно трудиться и жить новые, чужеземные милитаристы.

Носителем этих гневных, патриотических мыслей является японский следователь Акияма, которого проникновенно играет один из крупнейших актеров независимого кино Дзюкити Уно.

Нет, он совершенно непохож на традиционных сверхчеловеков детективного жанра. Это спокойный, задумчивый интеллигент с мечтательным и печальным взглядом, с застенчивой и доброй улыбкой. В его взгляде не фатальная проницательность, а человеческое участие, озабоченность и серьезность. Недаром одна из эпизодических героинь фильма узнает в нем своего бывшего учителя. К профессии следователя его привела незаживающая душевная рана: его нежно любимую жену изнасиловали и убили американские солдаты, и эта вопиющая трагедия заставила его стать на путь борьбы за справедливость, против беззакония и произвола.

Акияма ведет расследование последовательно и упорно. Его диалоги с людьми, могущими что-либо сообщить о связях сержанта Лимитта, совершенно необычны для детективного жанра. Он видит в каждом собеседнике не подследственного, не подозреваемого, а человека с трудной судьбой, много пережившего; он взывает к честности, к патриотизму, к совести. И люди раскрываются ему навстречу. Вскоре ему удается установить связи Лимитта с фальшивомонетчиками, напасть на следы германской машины, на которой печатали фальшивые деньги, найти дочь человека, умевшего работать на этой машине и похищенного неизвестными людьми несколько лет назад.

Режиссер снимает поиски и беседы следователя в несколько даже подчеркнутой современной манере: только на натуре, в настоящих кафе, оффисах, цехах и доках, на фоне реальной, стремительной жизни большого города. Он любит резкие движения аппарата, необычные ракурсы. И мягкая, гибкая актерская манера Дзюкити Уно, его пытливые, задумчивые глаза, горечь и сочувствие в интонациях — все это прекрасно соответствует документальному фону, выглядит безупречно правдиво.

В ходе расследования Акияма наталкивается на препятствия, которые вначале могут показаться случайными упущениями американских оккупационных властей: тело Лимитта поспешно отправляют в Соединенные Штаты, сослуживцы сержанта тоже безотлагательно исчезают из Японии. Японца, который сообщил о печатной машине, находят утонувшим в каком-то заброшенном канале. Но когда Акияма, несмотря на все это, все глубже и глубже проникает в дело, следует приказ: следствие прекратить!

Американский лейтенант, по приказанию которого дело было начато, явно нервничает, испытывает неловкость. Как может объяснить он этот новый безапелляционный приказ печальному, большеглазому японцу, во взгляде которого можно прочесть даже не презрение, а глубокое сожаление к людям, прикрывающим подлость и преступность? Сгоряча американец оскорбляет Акияму, потом извиняется, потом просто отворачивается к стене, чтобы не видеть этого всепонимающего укоризненного взгляда.







«Цепь островов»

Акияма и присоединившийся к нему молодой левый журналист Харадзима решают продолжить розыски вопреки американскому приказу, на собственный страх и риск. Акияма отправляется на остров Окинава, туда, где расположены американские военные базы и куда ведут все нити преступлений. Вскоре журналисту становится известно, что Акияма убит, а человек, с которым он хотел встретиться на Окинаве, утоплен.

Режиссер Хадзиме Куман и здесь нарушает все нормы детективного жанра: он не показывает ни действий своего героя, ни его трагической смерти. Он просто сообщает об этом в диалоге второстепенных действующих лиц. Ему не нужны кровавые подробности. Его герой, осмелившийся на борьбу за правду и справедливость, против американской военщины, обречен на гибель, это ясно и без подробностей. Но режиссер находит деталь, говорящую гораздо больше смертоубийственных сцен. Журналист рассказывает о смерти Акиямы девушке, сообщившей покойному следователю важные сведения потому, что он вызвал в ней чувство доверия и, может быть, робкое чувство начинающейся любви. С чисто японской сдержанностью девушка не выказывает своих чувств, молча отходит в сторону. И вдруг страшный рев американского истребителя, проносящегося над ее головой, рев, от которого дрожат и лопаются оконные стекла, заставляет девушку вскрикнуть и разрыдаться.

Рев проносящихся над хрупкими японскими домиками американских самолетов режиссер сделал лейтмотивом своего фильма. Как и в жизни, самолеты проносятся неожиданно, заглушая голоса людей. Иногда на их рев не обращаешь внимания, но постепенно начинаешь опасливо ждать его. И в минуту душевной боли рев наглого, страшного, похожего на смерть самолета становится нестерпимым.

Так и не распутав грязного дела, погиб Акияма. И режиссер Хадзиме Куман даже не попытался довести свой детективный сюжет до развязки. Он все сказал, что можно было сказать, и про методы оккупантов и про постоянную угрозу новой войны, которая с грохотом разрывает небо над японскими островами.

Фильм «Цепь островов», который вернее было бы назвать «Цепь преступлений против Японии», — произведение большой политической силы, яркое свидетельство того, что прогрессивные художники Японии успешно борются за свободу творческого выявления своих стремлений и убеждений и успешно находят новые, необычные формы для выражения прогрессивных идей.

Другим свидетельством растущей независимости прогрессивных художников является марка третьего японского фильма на нашем фестивале «Куросава-фильм» — «Тохо». «Тохо» — это самая могущественная из шести крупнейших монополистических кинофирм Японии, не раз демонстрировавшая жесткий диктат в отношении художников, работающих на ее киностудиях, применявшая и локауты, и «черные списки», и другие крайние меры против «красных», то есть честных и прогрессивных мастеров. Куросава — талантливейший и знаменитейший японский кинорежиссер, стоящий на умеренных политических позициях, склонный к индивидуализму, а порой к пессимизму, но все же глубоко верящий в доброту и творческие силы человека, отстаивающий свободу творчества, совести и убеждений. Всемирная слава Акиры Куросавы, начавшаяся с триумфа его фильма «Рашомон» на Венецианском кинофестивале и постепенно возросшая до положения одного из величайших кинорежиссеров современности, заставляет руководителей «Тохо» считаться с его вкусами и намерениями. Однако в ряде случаев Куросаве приходилось уступать руководителям кинокомпаний и смягчать критические интонации своих произведений, а подчас и соглашаться на постановку коммерческих, лишенных значительных идей картин.

Куросава не решился еще по примеру Канэто Синдо или Сацуо Ямамото работать в независимых кинокомпаниях. Все же он сделал шаг к самостоятельности, основав «Куросава-фильм» — дочернее предприятие при «Тохо». Это не принесло полной свободы — техническая база и, главное, прокат, реклама, экспорт фильма зависят от «Тохо», но выбор сюжета, его трактовка и управление производством перешли в компетенцию режиссера. Это позволило Куросаве работать над фильмом «Красная борода», включая написание сценария, около двух лет — срок в японском кинопроизводстве совершенно небывалый. Продолжительность работы заметно сказалась на тщательности, исторической оправданности и художественной завершенности всех компонентов большого, длящегося более трех часов фильма. Об этом охотно сообщают рекламные проспекты, издаваемые пресс-агентством «Тохо». Но автономия художника отразилась и на содержании фильма. Об этом «Тохо» умалчивает.

Фильм «Красная борода» привлекает в первую очередь своим суровым, я бы сказал, жестоким человеколюбием. Основанный на бытописательском, нравоучительном романе писателя конца XIX века Сюгоро Ямамото, он показывает реальные события, происходившие в 20-е годы прошлого века, то есть в сложный период, предшествовавший революции Мейдзи, когда назревали социальные бури, когда феодальная косность и национальная замкнутость Японии начинали изживать себя, а неограниченная власть правителей-сегунов вызывала глухой, но все усиливающийся протест изнывающих в нищете трудящихся масс и пробуждающейся интеллигенции. Образ врача Нииде, прозванного «Красной бородой», проработавшего всю жизнь в бесплатной городской больнице Койсикава, расположенной на окраине Эдо (так назывался тогда Токио), сочетает в себе биографию реально существовавшего человека и мотивы народных сказаний о добром враче, защитнике и целителе бедняков, борце за социальную справедливость. Подобные образы — частые гости прогрессивной литературы всех народов, встречались они и на экране: достаточно вспомнить известную экранизацию романа Кронина «Цитадель» или наш советский фильм «Сельский врач». Многие ситуации этих картин совпадают: появление в бедной, плохо оборудованной клинике молодого врача, только что окончившего столичный университет и полного мечтаний о научной деятельности, его столкновение со старым провинциальным врачом, внешне грубым, но внутренне добрым и благородным, постепенное осознание всего величия самоотверженного подвига народного слуги и целителя — все это совершенно неново, но всегда исполнено высоких гуманистических чувств и поэтому всегда привлекательно и поучительно.

Акире Куросаве, его сценаристам Масато Идэ, Хидео Огуни, Рюдзо Кикусиме и лучшему актеру

японского кино, прославленному Тосиро Мифуне удалось создать произведение, в котором все эти привычные ситуации заиграли таким неповторимым национальным своеобразием, такой удивительной проникновенной искренностью и таким потрясающим драматизмом, что фильм «Красная борода» смело можно назвать произведением выдающимся, народным.

Поражают богатство, разнообразие и смелость драматических ситуаций, дерзко нагромождаемых друг на друга, прихотливо сталкивающихся и переплетающихся и дающих возможность режиссеру показать все поистине удивительное многообразие своего щедрого таланта. Акира Куросава, словно захлебываясь в избытке творческих сил, словно играя различными и часто противоположными приемами, создает произведение громоздкое, многоплановое, разностильное и вместе с тем гармоническое, единое в своем пафосе.

Итак, в бедную бесплатную больницу Койсикава прибывает молодой, изучавший голландскую и датскую медицину доктор Ясумото. Он не только раздосадован нищетой, которая царит в больнице, он разъярен и не намеревается подчиняться. Он рассчитывал на почетное и доходное место при дворе сегуна, его манила перспектива стать главным придворным лекарем, а здесь его встречают душные каморки, переполненные страдающей, умирающей голытьбой, длинные очереди больных, покорно и уныло взывающих о помощи, маленькая полутемная комната для жилья и, главное — диктатура грозного, неутомимого, неумолимого и самовольного старшего врача, могучего человека, обросшего огненно-рыжей бородой. Без всякого стеснения Красная борода забирает к себе главное сокровище молодого врача — конспекты европейских медицинских книг, которые должны были обеспечить владельцу карьеру и богатство. Бесцеремонно он предлагает изысканному и нарядному юноше работу грязную, круглосуточную и не сулящую никаких перспектив.

Молодого врача Ясумото играет очень красивый большеглазый актер Юдзо Каяма. С прирожденной грацией он носит шелковый костюм самурая, короткий меч и горделивую косицу на макушке. Его черные глаза блистают клокочущим возмущением, он пьет запрещенную в больнице саке, отказывается надеть медицинскую форму, он принимает вызывающе свободные позы, разваливаясь на нищенских циновках своей комнатушки или среди тощих кустов больничного сада. И режиссер совместно с операторами Асаичи Накаи и Такао Саито откровенно любуются яростью молодого красавца, искусно располагая его изящно небрежную позу с картинно задранной ногой в прямоугольнике широкого экрана, следуя за его стремительной, гневной и стройной фигурой по темным коридорам больницы или следя за игрой бликов на его шуршащей одежде, привлекающей даже в черно-белом фильме изысканностью цветовых сочетаний. Другого героя — Красную бороду — вначале показывают очень скупо. Зритель запоминает только его упрямый взгляд исподлобья да манеру рассеянно почесывать бороду — снизу вверх.

Далее следует ряд новелл, рассказывающих о судьбах больных. Эти новеллы служат как бы ступенями к сближению Красной бороды и Ясумото. Все они выполнены в различных манерах, каждая из них напоминает тот или иной из знаменитых фильмов Куросавы, и хотя ни сюжетно, ни сти-







«Красная борода»

листически эти новеллы между собой почти не связаны, все же они сливаются в общую потрясающую картину народных бедствий, бесправия и страданий.

Первая новелла — о безумной девушке. В глубине больничного сада стоит отдельный домик, выстроенный на средства богатого купца. Там со своей служанкой — медицинской сестрой — живет душевнобольная красавица, обольстившая и затем в припадках безумной ярости убившая двоих молодых людей. Красная борода запретил подходить к этому домику, что дало повод Ясумото постоянно находиться возле него. Однажды, когда Красной бороды не было, в комнату, где горделиво бездельничал Ясумото, вошла нарядно одетая красавица. Она молила о помощи и снисхождении. Да, она убила двоих бездельников, но сделала это для отмщения за насилия, свершенные над ней еще в детском возрасте.

Актриса Кёко Кагава ведет свой рассказ в нарастающем темпе, с огромным темпераментом. Режиссер строит изысканно неуравновешенные мизансцены, в которых безумная девушка и слушающий ее в смятении молодой врач мечутся в прямоугольнике широкого экрана, освещенные трепещущим нижним светом, в своих красивых широких одеяниях, на темном фоне легкой перегородки. Изловчившись, девушка связывает себя косынкой с опешившим врачом и впивается зубами в его шею, пытаясь одновременно проткнуть ему сонную артерию длинной и острой шпилькой. Жилы на ее лбу надуваются, дыхание с хриплыми стонами вырывается из груди, она, как змея, обвивается вокруг своей жертвы.

Новелла эта напоминает традиционные для средневековой японской литературы рассказы о демонах или змеях, воплотившихся в соблазнительных красавиц, чтобы губить доверчивых и любвеобильных мужчин (вспомним новеллу «О распутстве змеи» из классического сборника «Угетцу Моноготари»). Пластическое решение этой новеллы режиссером, вся эта мрачная эротическая пантомима напоминают фильм «Кровавый трон», поставленный Куросавой по мотивам «Макбета», перенесенного в японское средневековье.

Только приход Красной бороды и его вмешательство спасают Ясумото от верной смерти. Чувствуя себя обязанным, молодой врач соглашается помочь старшему, и тот ведет его в палату умирающего старика.

Эта новелла потрясает своим жестоким величием, предельной простотой и страшной силой художественных средств. Красная борода просит Ясумото освидетельствовать лежащего навзничь больного. Молодой врач констатирует коматозное состояние, близкую смерть от рака. Тогда Красная борода просит его внимательно наблюдать смерть больного, ибо смерть есть момент наивысшего величия, наивысшего пафоса в жизни человека.

И режиссер идет на, казалось бы, антиэстетический, недопустимый прием: он заставляет зрителя наблюдать смерть старика, глядеть в его запрокинутое лицо с заведенными глазами и раскрытым ртом, из которого вырываются слабые вздохи, похожие на икание. И, преодолевая брезгливость, жалость, страх, вдруг начинаешь постигать правду слов Красной бороды — смерть старика, страдавшего в безмолвии, потому, что моральные страдания его были сильнее физических, начинает казаться величественной.

Эта длинная, лишенная внешней динамики, построенная только на крупных планах сцена переходит в следующую, в которой дочь умершего рассказывает двум врачам историю своей жизни.

Это страшная история. Жена умершего, который был великим мастером лаковых изделий, обманула мужа и убежала с его подмастерьем. Старея и желая удержать любовника, она выдала за него замуж свою дочь и продолжала преступное сожительство, несмотря на то, что у ее дочери рождались дети. Куросава находит сильные и, вероятно, единственно возможные средства для воплощения этой грязной и мрачной истории. Ни одного ее кадра не инсценировано, не снято. Всё — от начала до конца — очень долго и монотонно рассказывает сидящая на корточках женщина, за спиной которой видно лицо слушающего Ясумото. Крупные планы сосредоточенного лица Красной бороды изредка прерывают этот статичный, непомерно длинный план.

Я не знаю имени актрисы, рассказавшей тяжкую историю. Но это великая актриса. Столько искреннего страдания, безутешного горя, униженной покорности, прорываемой изредка отвращением и гневом, сумела вложить эта молодая женщина в свой рассказ. Ее скорбно сгорбленная фигурка, ее медленные выразительные руки, ее полные доверчивых слез стыда глаза и вздрагивающие губы незабываемы. Бесконечные крупные планы, в которых режиссер целиком доверяется актерам, их мимике, интонациям, скупым жестам, напомнили мне крупные планы рассказывающих свидетелей из «Рашомона». Только там были одни рассказчики, а здесь не меньшую роль играют и лица безмолвных слушателей. Тосиро Мифуне и Юдзо Каяма с поразительным тактом безмолвно аккомпанировали рассказывающей актрисе.

Нет нужды пересказывать все сцены фильма. Упомяну лишь устрашающую своим натурализмом сцену операции, где три врача копаются в кишках мечущейся в беспамятстве, подвешенной за ноги и за руки девушки. Испытав всю силу психологических воздействий на зрителя, Куросава обрушивает на него нестерпимые в своей физиологической наглядности кадры. И хотя мне понятен расчет режиссера и я знаю, что японцы в своем буддийском презрении к физическому страданию легче переносят подобные натуралистические кадры, чем мы, — все же я нахожу эту сцену чрезмерной.

Упомяну и печальную, чистую историю любви ремесленника и крестьянской девушки, проданной родными в жены нелюбимому и кончающей самоубийством в объятиях своего возлюбленного. Эта новелла решена в сдержанных, лирических тонах, снята мягкой, размытой оптикой на фоне залитых водой и лунным светом рисовых полей, напоминающих старинные гравюры.

Упомяну и эксцентрическую, чуть ли не цирковую сцену драки в публичном доме, когда Красная борода, решивший вырвать из рук безжалостной хозяйки больную, доведенную почти до сумасшествия девочку, один расправляется с десятком вышибал и сутенеров, показывая чудеса японской национальной борьбы!

О, этот зубодробительный, членовредительский, костесокрушающий балет! Хруст, уханье, хряканье и гул ударов. Разлетающиеся руки, мелькающие в воздухе ноги, искаженные лица, свернутые челюсти, выпученные глаза! И в центре клубка разгоряченных тел — могучий, торжественный, будто бы

священнодействующий Тосиро Мифуне, вдохновенно крушащий, перемалывающий, громящий все руками, ногами, головой! Подобные сцены я видел только в фильме Куросавы «Семь самураев».

Балет? — сказал я. Да, но чисто японский балет, сочетающий грацию и жестокость. После самых страшных драк в американских вестернах и детективах герои отряхиваются, и оказывается, что они лишь едва помяли свои крахмальные воротнички. А здесь не то! Поверженные Красной бородой мерзавцы расползаются с воем, плюя кровью и волоча искореженные руки и ноги. Мелькает чья-то сломанная и выпирающая из-под кожи кость. Чью-то вывихнутую челюсть Красная борода с жутким хрустом ставит на место страшным ударом кулака.

И во всем этом Мифуне сохраняет изящество и юмор...

Какой удивительно разнообразный, острый и вместе с тем органичный и тонкий актер!

Я помню Мифуне — разбойника из «Рашомона», гибкого, кровожадного, беспощадного, как тигр. И Мифуне — Рогожина из «Идиота», захваченного и влекомого черной смертельной любовью. И Мифуне — одного из семи самураев, нищего и гордого своим ремеслом, терпеливо обучающего войне старых корявых крестьян. И Мифуне — застывшего, окостеневшего в жажде отмщения из фильма «Злые остаются живыми». И Мифуне — рикшу, вдохновенно играющего на огромных гулких барабанах, а потом пьяненького, жалкого, умирающего под медленно падающим снежком. Туберкулезный гангстер и кровавый средневековый тиран, добрый учитель и вассал, по-собачьи преданный феодалу,— сколько ролей сыграл этот артист, нигде не повторяясь и всюду оставаясь самим собой!

В «Красной бороде» Мифуне показывает своеобразную энциклопедию человеческих состояний. В этой роли он и нежен, терпелив, покладист, когда, например, подносит больной, капризной девочке лекарство, и вдумчив, спокоен, доброжелателен в беседах с молодым врачом. И фанатичен — в своей вере в медицину. И грозен — в спорах с врагами и в драке. После драки он смущенно сетует, что слишком погорячился. Он идет на шантаж, чтобы взять у сластолюбивого богача немного денег для сирот, а потом униженно просит напоминать ему об этой гадости, когда он будет слишком собой гордиться. И все это Мифуне играет скупо, выразительно, с подкупающей искренностью, с изящным юмором.

Конец фильма несколько слабее его начала и середины. Трогательная и страшная история девочки, вырванной из публичного дома, переплетается с довольно сентиментальной историей самоубийства семьи безработного, уставшего жить тем, что украдет его младший сынишка. Единоборство двух сильных характеров, двух врачей кончается, конечно, победой Красной бороды. Ясумото отказывается от давно желанного приглашения ко двору сегуна и остается в нищенской больнице. Такой финал, конечно, закономерен, правоучителен и вполне соответствует гуманистической идее фильма, но решен он многословно и с излишними сантиментами. К концу Куросава, видимо, устал и не смог превзойти самого себя, а пошел по проторенным путям благополучных дидактических финалов.

Но этот упрек я сделал, пожалуй, из желания несколько уравновесить те восторги и изумления, которые владели мной при описании фильма, потрясшего и победившего меня своим щедрым многообразием, своей жестокой откровенностью и своей глубокой, чудесной человечностью, качеством, за которое можно простить и физиологические чрезмерности, и сентиментальные поучения, и многие иные недостатки, просчеты и протори.

Остается лишь пожалеть о том, что японская делегация на IV Московском кинофестивале представила на конкурс не «Красную бороду» и даже не «Цепь островов» — произведение страстное и актуальное, а «Рука об руку» — фильм приятный, гуманный по содержанию, вполне современный по форме, но все же вялый и не пробуждающий сильных эмоций. Будем надеяться, что «Красная борода» еще соберет те призы, награды и знаки внимания, которых достойно это действительно выдающееся произведение японского киноискусства.

Три фильма из нескольких сот. Немного. Но все же эти три японских фильма многое дали нам, советским любителям японского прогрессивного искусства. В них отразились существенные художественные, организационные и общественные тенденции современного японского кино в его сложной борьбе за высокую идейность и реализм, в его плодотворном стремлении к миру и гуманизму.

Г. Юренев





Ново-Девичье кладбище, 3 августа 1965 года. На открытии памятника-надгробия С. М. Эйзенштейну выступает Л. В. Кулешов

ХУДОЖНИК РЕВОЛЮЦИИ

Речь председателя Госкомитета Совета Министров СССР по кинематографии А. В. Романова на открытии памятника С. М. Эйзенштейну на Ново-Девичьем кладбище в Москве

Дорогие товарищи!

Мы открываем сегодня памятник-надгробие Сергею Михайловичу Эйзенштейну, чье художественное и теоретическое наследие составляет целую эпоху в советском и мировом киноискусстве.

Сергей Михайлович Эйзенштейн был поистине выдающимся деятелем советской культуры, одним из наиболее ярких представителей художественной жизни своего времени, одним из основателей советской кинематографической школы, общепризнанным новатором и реформатором «самого массового из искусств» — искусства кинематографа, без которого ныне немыслимо представить духовную жизнь нашей планеты.

Мировые социальные катаклизмы были главной темой творчества Эйзенштейна. Многоликий образ революционного народа всю жизнь владел его сознанием и воображением. Он говорил, что создает свои картины «кровью сердца, которое бьется за большевистское дело». Он был гениальным художником Великой Октябрьской социалистической революции.

Только сердце большевика-художника, его ум и талант были в состоянии создать такой шедевр мирового киноискусства, каким явился «Броненосец «Потемкин». Глубочайшее революционное содержание этой картины обусловило и ее новаторскую форму. С триумфом прошедший по экранам едва ли не всех стран мира, признанный лучшим фильмом века, «Броненосец» оказал огромное революционизирующее воздействие на миллионы и миллионы людей всех рас и континентов.

Фильмы «Стачка», «Октябрь», неоконченный «Бежин луг», замечательная эпопея о воинской доблести русских людей и их полководце Александре Невском, как и последняя двухсерийная его работа об Иване Грозном, ознаменовали собой великую победу принципов реализма в нашем киноискусстве, в искусстве познавать, отражать и переделывать мир.

Исторические заслуги Сергея Михайловича Эйзенштейна перед социалистической культурой высоко оценены нашим народом, нашей ленинской Коммунистической партией. Его замечательные фильмы, как и его теоретическое наследие, приняты нами на вооружение. Они вдохновляют и всегда будут вдохновлять советских кинохудожников на большие творческие свершения. Светлая память о Сергее Михайловиче Эйзенштейне будет жить в лучших произведениях, создаваемых его учениками и последователями.

Эта память никогда не поблекнет, никогда не умрет.

Вечная память и вечная слава!

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Операция «Ы» и другие приключения Шурика», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Я. Костюковский, М. Слободской, Л. Гайдай; режиссер-постановщик Л. Гайдай; главный оператор К. Бровин; главный художник А. Бергер; композитор А. Зацепин; звукооператоры: В. Лещев, В. Бабушкин; режиссеры: А. Голованов, И. Должиков, О. Герц; оператор А. Егоров; художник А. Макаров. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник С. Мухин.

В роли Шурика — А. Демьяненко.

«Напарник».

В ролях: верзила — А. Смирнов, прораб — М. Пуговкин, суровый милиционер — В. Басов.

В эпизодах: Э. Геллер, Р. Зеленая, В. Уральский, Г. Ахундов, В. Березуцкая, С. Агеева.

«Наваждение».

В ролях: Лида — Н. Селезнева, профессор — В. Раутбарт, «Дуб» — В. Павлов.

В эпизодах: В. Носик, В. Георгиу, Н. Гицерот, З. Федорова, С. Жирнов, Л. Ковалец, В. Зазулин.

«Операция «Ы».

В ролях: Балбес — Ю. Никулин, Трус — Г. Вицин, Бывалый — Е. Моргунов, директор базы — В. Владиславский, бабуся — божий одуванчик — М. Кравчуновская.

В эпизодах: В. Комаровский, Таня Градова.

●

«Они не пройдут», 9 ч.

Автор сценария А. Ремкемчук; постановка Зигфрида Кюна; главный оператор В. Минаев; художники: К. Степанов, Н. Мешкова; режиссер Г. Комаровский; композитор М. Вайнберг; звукооператор Б. Вольский. Оператор комбинированных съемок В. Рылач.

Роли исполняют: Ганс Мюллер — Ю. Фрорип, Галина Рымарева — Л. Шпара, Алексей Якимов — С. Столяров, Софья Якимова — И. Макарова, Санька Рымарев (младший возраст)— Женя Герасимов, (старший возраст) — Витя Глазков; Таня Якимова (младший возраст) — Лида Волкова, (старший возраст) — Эли Романова; Карл Рауш — Х. Пееп, Эльза Рауш — И. Прейс.

В эпизодах: П. Алейников, З. Воркуль, Ю. Киреев, Н. Погодин, З. Занони, Е. Максимова, К. Румянова, В. Исаева, А. Павлова, Г. Самохина.

●

«Как вас теперь называть?..», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Лукин, М. Прудников, В. Чеботарев; режиссер-постановщик В. Чеботарев; главный оператор И. Слабневич; главный художник Е. Серганов; композитор В. Баснер; звукооператор А. Павлов; режиссер С. Пучинян; оператор В. Гусев. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев; художник С. Мухин.

В главных ролях: Валерий — А. Азо, генерал Готтбург — Стржельчик.

В ролях: М. Глузский, Е. Копелян, Г. Воропаев, Л. Голубкина, Л. Поляков, В. Самойлов, П. Массальский, В. Абрамов, В. Гуляев, В. Тыкке, В. Ларионов, В. Маркин, Д. Орловский, И. Федорова.

В эпизодах: В. Гостинский, Б. Красильников, В. Сафонов, С. Михин, Б. Дуров, А. Будницкая, Л. Шляхтур, Т. Чернова, К. Грабовский, Н. Граббе, В. Коренев, В. Пицек, С. Бабич.

Перевод читает Ю. Яковлев.

●

«Мы, русский народ» (по одноименному произведению Вс. Вишневского), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Сценарий С. Вишневецкой, А. Марьямова, В. Строевой; постановка В. Строевой; главные операторы: А. Эгина, В. Домбровский; главные художники: Н. Усачев, Ю. Кладиенко; композитор Р. Леденев; звукооператоры: Я. Харон, В. Белявов; режиссеры: В. Кузнецова, Л. Ефимов, оператор В. Потехин. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицин; художник Н. Звонарев.

В ролях: Орел — Д. Смирнов, Иван Чертомлык — Н. Гринько, бывалый солдат Васильев — И. Савкин, одессит Боер — В. Гафт, Ермолай Тимофеев — Г. Некрасов, Алешка Медведев — В. Трещалов, веселый гармонист — Н. Погодин, Ванятка — А. Орлов, Федоровы, отец с сыновьями — Ф. Гладков, А. Шаляпин, Н. Трифонов; Никифор Онипко — И. Бондарь, мордвин — С. Юртайкин, суровый кавказец — П. Арданов, штабс-капитан Головачев — Д. Миргородский, Федор Матвеев — Б. Буткеев, Сергей Ильюхин — Ю. Гребенщиков, девушка-партизанка — Лена Санько; партизанки: Л. Вольская, Л. Новоселова, В. Кулакова, Е. Санько, Е. Савченко, И. Федорова; полковник Бутурлин — М. Болдуман, Вятский — Ю. Дубровин, фельдфебель Варварин — С. Чекан, поручик — В. Сомов, адъютант — Ю. Мартынов, прапорщик — С. Кузнецов, офицеры — Н. Бармин, И. Сретенский; немцы — А. Аннапольский, А. Спивак, Ф. Слидовкер, Ю. Рогозин.

В эпизодах: А. Бахарь, С. Горемыкин, А. Елецков, К. Забелин, Ю. Киреев, Н. Сибейкин, И. Уланов, Н. Неронов-Калашников, А. Юренев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Фантазеры», 7 ч.

Автор сценария Н. Носов; режиссер-постановщик И. Магитон; главный оператор Б. Монастырский; художник М. Фатеева; композитор А. Лепин; текст песни М. Пляцковского; звукооператор А. Голыженков; режиссер И. Сафарова; оператор М. Гойхберг. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник В. Никитченко.

В ролях: Яша — Яша Овчуков-Суворов, Мишутка — Олег Хренников, Стасик — Олег Цуприков, Сережа — Сережа Рыжов, Леночка — Лена Новикова, мать Яши — С. Харитонова, Грибов — Н. Граббе, сторож — В. Лебедев.

В эпизодах: В. Гальперин, З. Громова, А. Иванов, Ю. Козловский, Л. Королева, Г. Малиновская, Ю. Никулин, Г. Панкова, Нина Ровбуть.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Знойный июль», 7 ч.
Автор сценария С. Антонов; режиссер-постановщик В. Трегубович; главный оператор М. Шуруков; главный художник В. Кропачев; режиссер П. Тискин; оператор В. Максимович; композитор В. Пушков; звукооператор А. Волохова.

В ролях: А. Глазырин, А. Борисов, Л. Гриценко, Н. Ургант, Н. Макацария, Л. Буркова, Т. Коновалова, В. Телегина, А. Павлычева, П. Кашлаков, В. Липпарт, В. Пицек, Е. Евстигнеев, Е. Шевченко.

В эпизодах: Б. Аракелов, О. Белов, В. Бобров, О. Волков, В. Коневский, Л. Колпакова, Юра Морозов, М. Мудров, В. Образцова, Н. Попова, А. Суснин, Г. Штиль, А. Ян, В. Трегубович.

●

«Перед судом истории», 10 ч.
Автор сценария В. Владимиров при участии М. Блеймана; постановка Ф. Эрмлера; главные операторы: М. Магид, Л. Сокольский, главный художник А. Блэк; режиссеры: Л. Квинихидзе, О. Квинихидзе; композитор С. Слонимский; звукооператор Л. Вальтер; художник Н. Курникова; оператор Е. Мезенцев. Комбинированные съемки: операторы: Б. Дудов, В. Кабанов; художник В. Лукьянов.

Участвуют: Василий Витальевич Шульгин, Федор Николаевич Петров.
В роли Историка — С. Свистунов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Хочу верить» (по мотивам одноименной повести И. Голосовского), 8 ч.
Сценарий И. Голосовского, Н. Мащенко; постановка Н. Мащенко; главный оператор И. Беляков; художники: О. Степаненко, Э. Шейкин; режиссер В. Савельев; композитор К. Домипчен; звукооператор Ю. Рыков; оператор В. Давыдов.

В главных ролях: А. Сафонов, Е. Крупенникова.

В ролях: Ю. Лавров, Н. Попович, А. Иванов, М. Мансуров, А. Николаева, М. Самойлова, А. Леловая, Л. Глазова, У. Лойт, В. Чекмарев, И. Ледогоров, П. Весклярова.

В эпизодах: Г. Юхтин, В. Андреев, В. Давыдов, С. Данильченко, Н. Крюков, Л. Сосюра, В. Савельев, Н. Гнеповская, В. Волков, Н. Рушковский, О. Комаров, С. Дворецкий, Р. Недашковская, П. Иванов.

●

«Тени забытых предков» (по повести М. Коцюбинского), 10 ч., цветной.
Сценарий С. Параджанова, И. Чендея; режиссер-постановщик С. Параджанов; оператор Ю. Ильенко; художники: М. Раковский, Г. Якутович; композитор М. Скорик; звукооператор С. Сергиенко; режиссер В. Луговский.

В ролях: Иван — И. Миколайчук, Маричка — Л. Кадочникова, Палагна — Т. Бестаева, Юра — С. Багашвили, Ватаг — Н. Гринько, Мико — Л. Енгибаров, Палийчуки — Н. Алисова, А. Гай; Гутенюки — Н. Гнеповская, А. Райданов. В детстве: Иван — И. Дзюра, Маричка — В. Глянько.

●

«Над нами Южный крест», 8 ч., цветной.
Сценарий И. Болгарина, С. Наумова; постановка И. Болгарина, В. Ильенко; оператор В. Ильенко; художник А. Бобровников; композитор Л. Грабовский; текст песни Г. Пожсняна; музыка к песне П. Тодоровского; звукооператор Г. Салов; режиссер В. Капарский. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Деминский.

В ролях: Федосенко — Б. Андреев, Федька в детстве — А. Барсов, взрослый — П. Морозенко; Вовка в детстве — А. Веселовский, взрослый — Ю. Саранцев; тетя Груша — Л. Калюжная, Руденко — С. Крылов.

В эпизодах: С. Хитров, Б. Новиков, Э. Трантовенко, Р. Муратов, Л. Данчишин, А. Денисова, В. Токаревский, Е. Леонов, В. Попов, С. Шеметило, Н. Крюков, В. Белый, В. Пашарин, Ф. Ищенко, В. Хорошко, Б. Макаров, М. Пуговкин, Л. Жирова.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО (СССР) и «ЛОВЧЕН-ФИЛЬМ» (Югославия)

«Проверено — мин нет», 9 ч.
Сценарий Предрага Голубовича, Александра Сацкого, Ратко Джуровича, Юрия Лысенко, Здравко Велимировича, Павла Загребельного; постановщики: Юрий Лысенко, Здравко Велимирович; главный оператор Сергей Лисецкий; главный художник Влатко Гилич; композитор Душан Радич; текст и музыка песни Олега Анофриева; звукооператоры: Р. Максимцов, С. Цветкович; режиссеры: М. Стаменкович, В. Масарик, И. Левченко; художники: А. Кудря, В. Кузьменко, М. Аранджелович. Комбинированные съемки: оператор П. Король; художник М. Полунин.

В ролях: Ольга Лысенко, Бранко Плеша, Никола Попович, Миха Балох, Воро Бегович, Ескендир Умурзаков, Олег Анофриев, Хусейн Чокич, Леонид Тарабаринов.

В эпизодах: Мия Алексич, Карло Булич, Нада Ризнич, Йован Ранчич, Бранко Хаузер, Е. Лицканович, В. Фушич, Г. Маркович, М. Валанчюс, К. Степанков.
Текст читает Н. Крюков.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Верность», 9 ч.
Авторы сценария: Б. Окуджава, П. Тодоровский; режиссер-постановщик П. Тодоровский; операторы: В. Костроменко, Л. Бурлака, В. Авлошенко; художники-постановщики: В. Коновалов, А. Овсянкин; режиссер В. Винников; композитор Б. Карамышев; звукооператор В. Курганский. Комбинированные съемки: Б. Мачерет, И. Пуленко.

В главных ролях: Никитин — В. Четвериков, Зоя — Г. Польских, Мурга — А. Потапов, Иван Терентьевич — Е. Евстигнеев.

В ролях: мать Зои — А. Дмитриева, женщина — В. Телегина, Строков — В. Краснов, командир взвода — Г. Дрозд, старшина — Ю. Зобов, лейтенант — Ю. Соловьев, первая вдова — В. Кулакова, вторая вдова — Л. Овчинникова, третья вдова — В. Ролдугина.

В эпизодах: Н. Добровольский, Т. Гайдук, Л. Гринич, В. Киселев.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Любимая» (по мотивам романа Н. Погодина «Янтарное ожерелье»), 8 ч.
Автор сценария О. Стукалов; режиссер-постановщик Р. Викторов; главный оператор Ю. Марухин; художник-постановщик В. Дементьев; режиссер Л. Чижевская; операторы: С. Петровский, В. Николаев; композитор Е. Глебов; текст песни В. Орлова; звукооператор Б. Шангин.

В ролях: Ирина — А. Назарова, Ростик — И. Добролюбов, Володя — В. Соломин, Бляхин — В. Бровкин, Софья — С. Дружинина, Иван Егорович — Б. Платонов, Нина Петровна — Е. Максимова, певица — З. Долуханова, Римма — Н. Семенцова, Ксюша — А. Дубровина, Клава — Т. Сапего, Петя — Л. Сатановский.

В эпизодах: А. Грачев, Л. Елагин, О. Янченко, А. Барановский.

КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» (СССР) и «БАРРАНДОВ» (Чехословакия)

«Пущик едет в Прагу», 9 ч.

Авторы сценария Ю. Яковлев, И. Плахетка; режиссер - постановщик Л. Голуб; оператор Г. Вдовенков; композитор И. Срика; звукооператоры: Н. Веденеев, С. Бондраж; художники-постановщики: Ю. Булычев, Я. Пацак.

В ролях: Юра — Андрей Филатов, Михась — Вова Семенов, Здена — Катаржина Травничкова, отец Михася — А. Дехтярь, мать Юры — В. Ушакова, Ян Отважный — Р. Дейл, тетя Фекла — З. Федорова, Прохор Иванович — В. Дорофеев.

В эпизодах: Миренка Зихова, Влада Затка, Гелена Каченова, М. Мартинкова, И. Бейвл, В. Меньшик, Д. Рафальский, Ф. Крута, З. Дите, Е. Бендова.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Дети моря» (по пьесе Г. Хухашвили), 10 ч.

Сценарий Г. Хухашвили, К. Пипинашвили; режиссер-постановщик К. Пипинашвили; оператор Г. Челидзе; художник Е. Мачавариани; композитор Г. Канчели; звукооператор Р. Кезели; режиссер Р. Чархалашвили. Комбинированные съемки: оператор Б. Буравлев; художник Г. Мгеладзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Р. Казарян.

Роли исполняют и дублируют: Боцо Каландадзе — К. Даушвили (дублирует А. Алексеев), Вахтанг Нижарадзе — И. Учанейшвили (М. Глузский), Гурам — О. Коберидзе (А. Карапетян), Лейла — Л. Элиава (Н. Зорская), Гоча — Д. Абашидзе (Н. Граббе), Гурам, сын — С. Лагидзе (В. Ферапонтов), Назар — Н. Мгалоблишвили (В. Гусев), Мзия — Н. Эгадзе (М. Виноградова), Корчава — В. Нинуа (В. Захарченко), Маквала — Т. Сепертеладзе (Р. Куркина), Элгуджа — Р. Челидзе (Е. Дубасов), Гига — Н. Пиранишвили (Ю. Чекулаев), Гоча, сын — Т. Даушвили (В. Протасенко).

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Д. ДЖАБАРЛЫ

«Волшебный халат», 8 ч., цветной.

Сценарий А. Тарасова при участии А. Атакишиева; постановка А. Атакишиева; главный оператор Т. Ахундов; художники-постановщики: М. Гусейнов, Д. Азимов; композитор А. Меликов; звукооператор П. Ибрагимов. Комбинированные съемки: оператор С. Ключевский; художник Э. Абдулаев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Рашид — Азер Курбанов (дублирует Миша Кисляров), Зорифа — Солмаз Гатамова (Ляля Громова), Петя — Коля Логинов (Женя Апенков), Эльдар — Юсиф Шейхов (М. Виноградова), Хан — А. Агаев (Е. Весник), Ио-Кио — А. Фалькович (А. Карапетян), Мосхун Агаев — М. Санани (Е. Весник), главный везир — А. Жавадов (Г. Милляр), судья — И. Османлы (М. Глузский), везир — Г. Садыхов (Н. Тыртов), звездочет — М. Садыхов (А. Кубацкий), военачальник — А. Мамедов (Я. Беленький), старик — А. Гусейн-заде (В. Балашов), учитель — Л. Мамедбеков (В. Прохоров), милиционер — Т. Рахманов (М. Глузский), А. Шкюров, Г. Нейматова, Мустафаев, Т. Расулов, А. Ахмедова, В. Рубинковский, С. Павлихин, С. Мешков, О. Малышева, Е. Лучина и другие.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Петух», 8 ч.

Авторы сценария: Н. Зелеранский, Ю. Строев при участии М. Блеймана; режиссеры-постановщики: Х. Агаханов, Н. Зеларанский; главный оператор В. Мейбом; художник Г. Колганов; режиссер В. Мухаммедов; оператор У. Сапаров; композитор А. Зацепин; текст песен А. Дербенева; звукооператор Б. Лыткин. Комбинированные съемки: операторы: А. Нисский, Г. Никитин.

В ролях: Чары — Л. Реутов, Джамал — В. Сашальская, Айджан — Л. Курбанмухаммедова, Овез — Л. Блохин, Довран-ага — К. Ходжаев, Мамагуль — А. Бердыева, Артык-ага — Х. Аннадурдыев, Ашир — К. Кельджаев, Дурдыага — С. Каррыев, Бердиага — М. Кириллов, Сахатов — И. Суханов, Бердиев — В. Мухаммедов. Селим — Б. Чарыев, Акмурад — А. Бяшимов, тренер — Е. Феофанов.

●

«Бывает и так», 8 ч., цветной.

«Сбежала машина».

Автор сценария Ю. Леонов; режиссеры-постановщики: В. Архангельский, В. Мухаммедов; оператор В. Рекут; художник-постановщик В. Артыков; композитор Э. Денисов; звукооператор А. Пясецкий.

В ролях: М. Ниязов, А. Рустамова, С. Чарыев.
В эпизодах: М. Черкезов, А. Бяшимов, Ш. Кулиев.

«Ночной сеанс».

Сценарий В. Амлинского; режиссер-постановщик Я. Сеидов; оператор Б. Олифер; режиссер А. Артыков; композитор А. Агаджиков; текст песни С. Соколова; звукооператор А. Пясецкий; художники: А. Филь, А. Чернов.

В ролях: С. Соколов, А. Джаллыев, В. Кошелева, А. Сарыев, А. Хуммедов.

«Скелет Аполлона».

Сценарий Ю. Юлина; режиссер - постановщик В. Архангельский; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; художники: В. Артыков, А. Вайсфельд; композитор М. Атаев; звукооператор Е. Лапидус.

В ролях: Чокаев — А. Смирнов, Назлиев — Г. Вицин, Тораев — О. Ходжаев, Находкина-Приходкина — Н. Агапова, художник — С. Крамаров, секретарь — Е. Рысина.
В эпизодах: Е. Моргунов, Г. Милляр, В. Тягушев, Э. Геллер, Л. Карауш, В. Гостинский.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«В квадрате 6—6», 1 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Петров; режиссер Д. Салимов; художник Ю. Петров; кукловод Б. Ступаков; оператор И. Гавриленко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Здравствуй, атом!», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Пещерский, Д. Родичев, А. Черномордик; режиссер Л. Мильчин; художник Г. Брашишките; композитор Я. Френкель; оператор Н. Климова; художники-мультипликаторы: С. Дежкин, С. Жутовская, Э. Маслова, О. Орлова, Л. Комова, Б. Чани; звукооператор Б. Фильчиков.

Текст читает А. Граве.

●

«Каникулы Бонифация» (по сказке Мило-

ша Мацоурека), 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Ф. Хитрук; художник-постановщик С. Алимов; композитор М. Вайнберг; оператор Б. Котов; художники: Г. Баринова, Я. Вольская, М. Мотрук, Д. Анпилов, Ю. Кузюрин, В. Морозов, Э. Назаров, Ю. Норштейн, Л. Носырев, А. Петров, И. Подгорский; звукооператор Г. Мартынюк.

Текст от автора читает А. Полевой.

●

«Лягушка-путешественница» (по мотивам сказки В. Гаршина), 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Эрдман; режиссеры и художники-постановщики: А. Трусов, В. Котеночкин; оператор Е. Петрова; художники: Р. Миренкова, В. Крумин, К. Чикин, И. Подгорский, Л. Резцова, Б. Бутаков, Е. Комова, И. Давыдов, О. Сысоева, Б. Садовников, В. Валерьянова, Е. Танненберг; композитор М. Мееровнч; звукооператор Г. Мартынюк.

Роли озвучивали: Л. Пашкова, Э. Гарин, Е. Понсова, М. Яншин.

«Фитиль» № 34 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Срочно! 03!» («Мосфильм»).

Автор-режиссер Л. Миллионщиков; оператор В. Боганов; композитор Я. Френкель.

В ролях: Э. Геллер, З. Зонони, Ю. Пузырев, А. Панова, А. Хвыля.

«Как во городе, во Владимире...» (ЦСДФ).

Автор Ю. Алексеев; режиссер-оператор Г. Земцов.

«Петенька» («Мосфильм»).

Режиссер Л. Миллионщиков; оператор В. Боганов.

В ролях: А. Панова, Г. Юктин.

«Держите дыню» (киностудия имени М. Горького).

Авторы: Л. Самсонов, А. Данилов; режиссер К. Альперова; оператор И. Зарафьян.

В ролях: М. Кононов, И. Николаев, В. Попова, Ю. Чекулаев.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 35 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Булочка с маком» («Мосфильм»).

Автор А. Левитин; режиссер Р. Быков; оператор В. Якушев; композитор М. Меерович.

В ролях: О. Аросева, Р. Быков, А. Смирнов.

«По одежке протягивай ножки» (ЦСДФ).

Автор А. Левитин; режиссер-оператор С. Киселев.

«Цепная реакция» (киностудия имени М. Горького).

Автор Н. Сергеева; режиссер К. Альперова; оператор И. Зарафьян; композитор И. Катаев.

В ролях: М. Миронова, А. Менакер, М. Жигунова, А. Маркина, Л. Овчинникова.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Любченко.

●

«Фитиль» № 36 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Шишки» («Таллинфильм»).

Автор-режиссер А. Лооманн; художник К. Курепыльд; оператор А. Нуут; композитор К. Синк.

«Дела человечья» (ЦСДФ).

Автор В. Казанская; текст В. Санина; режиссер-оператор В. Байков; композитор Г. Фиртич.

«Прогресс» (киностудия имени М. Горького).

Автор М. Анджапаридзе; режиссер В. Рапопорт; оператор А. Хвостов.

В ролях: Л. Миров, М. Новицкий.

«Кормилец» («Мосфильм»).

Автор В. Ильин; режиссер Л. Миллионщиков; оператор В. Боганов.

В роли В. Колпаков.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Любченко.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Не раздувайте их!», 1 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов в Софии.

Автор сценария Васил Цонев; режиссер Зденка Дойчева; художник-постановщик Кристина Мерджанова: художники-мультипликаторы: Т. Недев, П. Пройков, Л. Люцканова, И. Тонев, Г. Стоянов, Х. Новакова; художники-декораторы: Г. Мутафчиев, Г. Христова; оператор Павел Аршинков; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Завещание миллионера», 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Дьёрдь Палашти, Ласло Таби; режиссер Дьёрдь Палашти; оператор Барнабаш Хеди; композитор Ференц Ловаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют: Золтан Макляри, Мани Кишш, Ференц Бешшенеи, Ласло Маркуш, Хильда Гобби, Миклош Габор, Имре Шинкович, Габор Агарди, Иштван Авар, Деже Гараш.

Роли дублируют: П. Шпрингфельд, З. Воркуль, А. Кузнецов, М. Погоржельский, М. Гаврилко, Ф. Яворский, А. Карапетян, Ю. Саранцев, В. Гуляев, Г. Шпигель.

●

«Невесты-вдовы» (по новелле Агнеш Федар), 7 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Имре Бенчик, Анна Бори, Нандор Ковач; режиссер Виктор Гертлер; оператор Отто Форгач; художник Ласло Дуба; композитор Саболч Фенеш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют: Шандор Печи, Янош Райа, Шандор Сакач, Деже Гараш, Мария Мезей, Эржи Матэ, Ирэн Шютё, Илуш Ваи, Эдит Шоош, Итала Бекег, Эржи Пастор, Кати Бэр-Энди, Жужа Гордон, Вера Самаре, Жужа Балог и другие.

Роли дублируют: майор Ковач — Е. Весник, старший лейтенант Хадак — А. Полевой, Йожеф Кормош — А. Тарасов, Гаал — В. Соловьев, Пал Палочаи — А. Тутышкин, Кати — И. Выходцева, Ковачне — Е. Кузюрина, Шавалине — Л. Хитяева, Этелька — В. Ананьина, Марианн — В. Караваева, Жужу — В. Чаева, Кристина — А. Маркова, Эва — Е. Тэн, медсестра — Е. Савинова, Ица — Э. Некрасова, Кларика — К. Лепанова, Гаалане — К. Козьмина, служащая отдела кадров — Н. Гицерот, Юдика — Д. Столярская и другие.







В. ВАЛУЦКИЙ, В. ВИКТОРОВ

Начальник Чукотки



ОТ АВТОРОВ

Поводом для написания этого сценария послужил подлинный факт из биографии одного из первых деятелей Советской власти на Чукотке А. М. Бычкова, о судьбе которого рассказала в газете «Известия» журналистка И. Волк.

Однако в нашем сценарии нет портрета Алексея Бычкова. Своей задачей мы считали не скрупулезную документальность, а рассказ о становлении человеческого характера в революции.

«Глобус географический. Подлинник. 1922 год»

Это надпись на музейной витрине, за стеклом которой стоит глобус.

Удивительный глобус. Он мог родиться только в светлые и наивные годы революции.

Возле индустриальных центров — фигурки мускулистых пролетариев бьют молотами по наковальням. Вдоль равнин шагают бородатые сеятели. Красноармейцы с винтовками застыли у границ, готовые отразить натиск толстых буржуев, скалящихся из-за рубежа.

А через все полушарие тянутся рельефные, привинченные к поверхности буквы, составляющие гордую надпись: «РСФСР».

Тишина.

Но вот издалека донесся сигнал трубы.

Рисованный красноармеец взял ружье наизготовку.

И ожило в звуках Время.

Все громче симфония заводских шумов, революционных песен, митингов, речей — за ГОЭЛРО и против бога, против кулаков и за коммуны... Камера плывет над страной: Москва, Поволжье, Урал...

Звуковая симфония постепенно стихает, и когда камера достигает крайнего северо-востока страны, где привинчена буква «Р», слышен только свист ветра...

По старой потрепанной карте Чукотки бредет карандаш.

От Анадыря — выше, к северу.

— И верст триста на оленях... — слышен чей-то голос.— Здесь дождетесь попутных нарт до Уэллена... — Карандаш пробежал длинный путь и остановился на крайней точке полуострова.— А там...

Теперь мы видим комнату председателя Анадырского совета. Расписанное помещение бывшего купеческого клуба еще хранит следы недавних боев, часть выбитых стекол заменена конторскими папками.

Через приоткрытую дверь доносится запинающийся стук машинки.

Посреди комнаты — бильярдный стол. На его драном сукне расстелена карта, и над картой — двое: председатель Совета Зюкин и комиссар Глазков.

— А там... — Зюкин положил карандаш и подошел к железной печурке подбросить дров.— Честно говоря, черт его знает, что там, в этом Уэллене... и кто там.

— Узнаем,— усмехнулся Глазков.

— А помощника дам,— торопливо заверил председатель и задумался.— Вот с продовольствием... Охотой пока перебьетесь, а?

Стук машинки смолк, и в комнату просунулась стриженая голова.

— Можно, товарищ председатель?

С листом бумаги вошел паренек лет семнадцати, в аккуратно заштопанной гимнастерке.

— Приказ на подпись...

Председатель пробежал бумагу.

— Это что такое?

— «Именем революции,— прочел паренек,— и воцарения полного интернационала в краю северного сияния... изъять...»

— Ну, ну!

— «...у гражданина Храмушина излишек... в два мешка муки»,— паренек поглядел на председателя ясными глазами.— А что?

— Да ты слова откуда такие взял?!

Паренек помялся.

— Из революционного воображения, товарищ председатель.

— Еще одно «северное сияние»,— разозлился Зюкин,— выгоню к чертовой матери! Иди и печатай, как положено! И ухо оставь в покое!

Паренек вздохнул, опустил руку, которой теребил собственное ухо — знак волнения, взял приказ и осторожно прикрыл дверь.

Зюкин кивнул ему вслед с горьким сарказмом:

— Аппарат!

Глазков, согнувшись, сидел у печки.

— Знобит?— спросил председатель.

— Да, с Читы еще...

— Может, подождешь?

Глазков встал, засунул руки под мышки, покачал головой.

— Нельзя... Пятый год с Чукоткой неясность... и мех за границу идет без пошлины... — Он подсел к столу.— Ну, так что с помощником?

Председатель почесал в затылке.

— Вот она — вся наличность,— кивнул Зюкин на список, лежащий на столе.— Старый ревком петуховцы вырезали, а новый...

Он задумался, и вдруг в наступившей тишине особенно отчетливо донесся из приемной стук машинки.

— Слушай-ка!— обрадовался председатель.— Есть человек! Из Владивостока прислали. Грамотный. Дела тебе будет вести. А насчет сознательности — Коммунистический манифест наизусть шпарит!..

Над заснеженными крышами Анадыря застыли тонкие дымки. На склоне сопки за могилой с покосившимся темным крестом прячутся двое: человек с биноклем, по всем признакам — местный, и грустный кавказец с обледенелыми усами. Кавказец совсем закоченел, кутается в надетый поверх шапки башлык.

— Слушай, как вы тут живете?

Его товарищ, не отвечая, смотрит в бинокль.

— А на крыше — пулемет... Джигит, ты бы запоминал хоть.— Он повел биноклем дальше.— Муку из амбаров выносят, сволочи... из храмушинских...— Потом окуляры остановились.— Комиссарье... собрались куда-то... Зюкин и этот... из Читы... Баба какая-то с ними...

— Где баба?— неожиданно оживился кавказец и потянулся к биноклю.

У крыльца Анадырского совета фигура в тулупе и большой клетчатой шали возилась над нартами, укладывая «Ундервуд».

Когда человек выпрямился — стало видно, что это ревкомовский писарь. Он шагнул к Глазкову:

— Член особого отряда по установлению Советской власти на Чукотке — к выполнению революционного долга готов!

Едут нарты. Бежит рядом чукча-каюр.

Кругом бесконечная тундра, погруженная в полярный полумрак. Только над горизонтом светлее — там играют сполохи.

Придерживая «Ундервуд», сидит писарь, до самых глаз закутанный в платок; беспокойно поглядывает на покрытое испариной лицо комиссара.

Глазков поднял тяжелые веки.

— Дай-ка мешок мой под голову.

Устроившись удобнее, комиссар ухватил с бегущей земли снег и остудил лоб. Потом кивнул помощнику:

— Гляди — вот оно, твое северное сияние-то!

— Ага, товарищ Глазков! Интересное явление природы, правда? А вам... вам теперь лучше или хуже?

— Пять минут, как спрашивал! Ну, лучше, лучше! — улыбнулся Глазков.

Парень повеселел.

— Значит, поправитесь!

Убегает все дальше и теряется среди белого простора движущаяся точка — собачья упряжка.

И вот уже только след тянется по низинам и сопкам — след полозьев, кое-где занесенный снегом.

Наконец он приводит нас к стоящим нартам. На нартах — вещевой мешок, пишущая машинка и винтовка.

Чукча-каюр, работая руками, догреб снежный холмик, утрамбовал его и, вытащив трубку, отошел к нартам.

Паренек, с глазами, полными слез и страха, осторожно приблизился к могиле. Постоял, стянул шапку и тихо сказал:

— Прощай, наш дорогой товарищ Алексей Михайлович... — Хотел отойти, но вернулся. — Проклятый тиф сгубил тебя... на пути к победе революции в краю.. северного сияния... Но вместо вас в Уэллен придут новые борцы. А я, как ваш верный помощник, клянусь, что вернусь назад... и расскажу товарищу Зюкину о твоей геройской пролетарской смерти...— Он скорбно помолчал, вытер слезы шапкой, надел ее и сказал:— Давайте обратно, товарищ чукча...

Каюр не понял.

— Обратно поехали,— повторил паренек.

— Ехали?— уловил чукча что-то знакомое.— Тагам?

— Тагам...

Нарты тронулись с места и скрылись в низине.

А среди тундры остался снежный холмик.

На воткнутой в него лыже нацарапано:

«Уполномоченный по Чукотке А. М. Глазков. 17 мая 1922 года».

Снова едут нарты. Проезжают по дну лощины, взбираются на сопку, катятся вниз по пологому склону.

— Далеко еще? Дома скоро? — спрашивает каюра паренек.

Чукча не отвечает. Он монотонно тянет песню и целиком поглощен этим занятием.

Следы привала — и вновь бегут собаки.

Писарь бежит рядом с ними, пытаясь согреться.

Кричит каюру на ходу:

— Сколько? Два дня? Три дня?

— Два дыня... тыри дыня... — тут же вставляет чукча в свою песню.

Упряжка остановилась возле небольшого деревянного домика.

Пассажир дремал, закутавшись в тулуп,— из отверстия мерно вырывались струйки пара.

Каюр подошел к домику и громко постучал.
От стука седок проснулся.
— Уэллен!— сказал каюр.
— Как Уэллен!— вскочил паренек.— Вы куда меня привезли?
Чукча, радушно улыбаясь, развязал веревки, взял с нарт мешок, «Ундервуд», поставил на снег.
— Зачем Уэллен?— кричал, бегая вокруг него, паренек.— Нам обратно, Анадырь надо!
— Уэллен,— постарался объяснить чукча.— Начальник сказала...
— Какой начальник! Начальник-то ведь помер!
Паренек перевел взгляд на домик — и отчаяние сменилось ужасом: над крышей с древка свисал вылинявший трехцветный флаг.
В это время за спиной послышался скрип полозьев — каюр поехал дальше.
Увязая в снегу, пассажир бросился за ним:
— Товарищ! Погодите! Тут же белые!
Скрипнула дверь.
Паренек вздрогнул и медленно обернулся.
На пороге дома белела фигура человека. В его руке покачивался фонарь.
— Здравствуйте,— упавшим голосом произнес приехавший.

На прокопченных бревенчатых стенах поблескивают цепи капканов разных калибров. Пара ружей, охотничья снасть. Сушатся распятые шкурки. За печкой — курятник.
Угрюмый грузный человек точит длинный охотничий нож.
Паренек тревожно наблюдает за действиями хозяина.
— Доехали как?— спросил хозяин.
— Ничего... спасибо.
— А тут сильно мело третьего дня...
Помолчали.
— Из Анадыря будете?
— Из Анадыря...
Хозяин попробовал острие ножа.
— Господин урядник... ничего не передавал?
— Н-нет.
— Да... Третий год не едет никто, жалования не платят. Живу аки пустынник.
Хозяин достал из-под стола консервную банку и взмахнул ножом.
Гость от неожиданности вздрогнул.
— Хочу вот губернатору лично... прошение. Да оказии не было. Будете возвращаться — не откажите.
— Я завтра же... я проездом...
Во время разговора хозяин постоянно косился на «Ундервуд».
— А машина ваша хороша!— кивнул он, открывая банку.— Считает?
— Нет, пишет...
— Что?
— Все пишет...
— Ну бог с ней — пусть пишет.— Хозяин встал и пошел с банкой к закипавшему котелку.— Мы народ нелюбопытный. Нам это ни к чему.
Вывалив консервы в котелок, он направился к окну, где в ящике рос лук. Сорвал несколько перьев.
— От цинги взращиваю,— покрошил лук в котелок и поставил на стол дымящуюся похлебку.— Хлебайте, грейтесь! С дороги поесть — первое дело.
После недолгого промедления ложка гостя потянулась к котелку.

Едва светится на столе притушенная лампа. На лавке возле печки спит паренек.
Хозяин осторожно откинул тулуп, спустил ноги.

Тихонько ступая, он приблизился к гостю, склонился и принялся внимательно, изучающе рассматривать его лицо.

Потом вздохнул, подошел к сейфу, щелкнул замком.

В сейфе были деньги: пачки долларов — две полные, перевязанные бечевками, третья тощая, неполная.

За печкой из тайника хозяин извлек длинную кишку, сшитую из полотенца в крупный горошек, и стал аккуратно пихать в нее деньги.

Нацепив пояс на голое тело, он застегнул его на предусмотрительно пришитые пуговицы.

Так же неслышно хозяин прокрался к комиссарскому мешку, развязал. Вынул пару портянок, полотенце, мыльницу, кисет, свернутое полотнище флага. Кобуру с маузером.

В самом низу оказалась бумага.

Щурясь, хозяин попытался прочесть ее, отложил в сторону, вернулся к своей лавке за очками, нацепил их.

Шевеля губами, он долго читал бумагу, а прочтя, аккуратно свернул и в прежнем порядке сложил вещи в мешок.

Снова постоял над гостем, задумчиво почесываясь. Затем подошел к столу, перекрестился и задул лампу.

Белая предрассветная тундра. Домик в одно окошко. Высоко в небе догорает северное сияние.

Знаменуя утро, над домиком разнесся крик петуха.

Светлеет в комнате. Из булькающего котелка торчат ощипанные куриные лапы...

— Доброе утречко, господин Глазков!

Открыв глаза, гость увидел человека, в котором трудно было признать хозяина.

Улыбаясь, он стоял перед лавкой — торжественный и загадочный, в стареньком вицмундире с одним эполетом — и подмигивал гостю.

— Инкогнито!.. Тут в шестнадцатом году один тоже наезжал, так я о нем еще за двести верст слыхал... Нюх на власть имею, вы уж простите старика... Коллежский регистратор Тимофей Иванов Хромов!— отрекомендовался он.— Значит, флаг будем вешать?

Гость удивленно хлопал ресницами.

— Какой флаг?

— Известно какой — соответственный! Новая власть — новый флаг!

Продолжая удивляться, «Алексей Глазков» согласился:

— Это верно...

Хозяин довольно посмеивался.

— То-то... флаг есть хоругвь! Я уж и лесенку приготовил. Сами будете водружать или доверите?

— Сам... — нерешительно сказал паренек.

— Это, конечно, как изволите...— Хромов деликатно пожал плечами.— Одно скажу: Хромову все доверяли.

Он подошел к сейфу, на котором теперь не было замка, и достал кипу бумаг.

— Вот. Извольте ознакомиться... — Одну за другой Хромов выложил бумаги на стол.— От великой и неделимой — рескрипт. От временного — поручительство. От их благородия Колчака — именной указ. От Камчатской республики — благодарственная. Всем верой и правдой... Господин Стенсон... Господин Пит Брюханов, господин Иемуши-сан... Японец, а доверял!

Паренек смущенно возразил:

— Так ведь я в том смысле, что... я помоложе...

Хромов стоит внизу, у лестницы. Щурит глаз:

— Поправее... Заноси... На себя, на себя. Так. Крепи!

Гвоздь вошел в древко. Ветер развернул красное полотнище. Зашевелилась надпись, сложенная из белых матерчатых букв: «Да здравствует мировая революция!»

Флаг развевался над крышей, над чукотскими ярангами, видневшимися поодаль, над берегом, уходящим в океан, над тундрой до самого горизонта. Паренек, которого мы будем теперь называть Алексеем, увидел наконец место, куда занесла его судьба.

— Так что,— осторожно спросил Хромов,— ревизию теперь будем производить... или как?

Алексей, прислонясь к крыше, грустно смотрел в тундру.

— А у вас попутных нарт в Анадырь не бывает?— вдруг спросил он.

Хромов оживился.

— Зачем попутные, специально снарядим!—он с суетливой предупредительностью помог гостю спуститься вниз.— Оно и верно, Алексей Михайлович! Дело ваше молодое... Чего здесь зимовать! Отдохнете чуток... о жалованни сговоримся, а Хромов власть соблюдет! Все так делали...

— И каюра дадите?

— И каюра и нарты! Вот только — собаки... — Хромов сокрушенно поморщился.

— А что собаки?

— Да... пожрали собак-то... Дикий народ!— Хромов помолчал, соображая. — Однако, может, найду.— Он направился в сторону яранг.

— Обождите — я с вами!

Алексей забежал в дом, достал из мешка комиссарский маузер, нацепил и снова вышел на улицу. Поглядел на флаг, поправил оружие, подтянул ремень и неторопливо, как подобает начальнику, направился следом за Хромовым.

Стойбище встретило их тишиной. У крайней яранги хлопал по ветру оторвавшийся конец шкуры.

Алексей заглянул внутрь.

— Никого,— сказал он.

— Порох потравили — значит зубы на полку, — объяснил Хромов. — Мало-мало помирай...

— Все помирай?— Алексей с ужасом кивнул на безжизненные яранги.

— Ну да!— усмехнулся Хромов.— Все не помрут. Это каждую весну такая петрушка. Да вы не тревожьтесь, собак добудем!

В следующей яранге на шкурах неподвижно лежали люди, и только легкий пар дыхания выдавал присутствие в них жизни.

— Доброе утро!— поздоровался Алексей.

Чукчи открыли глаза, посмотрели и снова закрыли. Лишь один с трудом приподнялся навстречу вошедшим.

Хромов спросил что-то по-чукотски. Хозяин покачал головой. Потом достал из-под лежака твердую маленькую шкурку и протянул ее Алексею.

— Это он зачем?— повернулся Алексей к Хромову.

— Лопать просит.

— Так надо ж дать!

— Что же дать-то, Алексей Михайлович?— терпеливо разъяснил Хромов. — Свой, что ли, припас? Их тут душ сто — за раз все и заметут. А завтра мы сами мало-мало помирай!

Возле яранги собралось несколько жителей стойбища. Это были изможденные, угрюмые люди. Алексей опустил глаза.

Хромов обратился к чукчам. Ему ответили неохотно и, по-видимому, отрицательно.

— Вот народ!— возмущенно сказал Хромов.— Ведь есть собаки, а прячут, нехристи!

И вдруг Хромов умолк.

Между ярангами он увидел тощего пса.

Хромов весь навострился и бросился вперед. Пес тоже. Они обогнули ярангу. Не добежав нескольких шагов до Алексея, пес увяз в снегу и повалился на бок. Хромов ухватил его за задние лапы.

— Счастья своего не понимаешь!— повеселев, он привычно закинул веревку на шею собаки.— Подкормим, побежит, как новый!

Алексей угрюмо наблюдал за происходящим.

— Не сомневайтесь, Алексей Михайлович!— ободрил Хромов.— Душу из них вытряхну, а для вас постараюсь! Пошли!

Но едва Хромов сделал несколько шагов, чукчи молчаливо проделали то же самое. Хромов остановился — и чукчи остановились.

— Чего надо? — подозрительно крикнул он.— К бабам ступайте, к бабам!

Один из чукчей что-то быстро заговорил, обращаясь к Алексею, другие подхватили, толпа загомонила.

— Цыц!— рявкнул Хромов.— В кутузку захотели? Ик ектагын! Это живо!

Он кивнул в сторону, на ярангу, стоящую на отшибе. Этот жест произвел магическое действие — чукчи смолкли.

— Одна на них управа!— удовлетворенно заключил Хромов. — Я тут смутьяна одного... подверг... Народ баламутил замки со складов сбить.

— Каких складов?— насторожился Алексей.

— Мистера Стенсона...

Алексей на секунду задумался и, кашлянув, сказал по возможности начальственным тоном:

— Взглянуть бы, какие такие склады?

— Интересуетесь? Это можно!— согласился Хромов, и они пошли вперед.

Чукчи, постояв, медленно двинулись следом.

Мешки в углу. Ящики, батареи консервов, пачки и кули — на полках. Вповалку — топоры и свертки с гвоздями.

Алексей стоял посреди склада, восторженно созерцая богатства мирового капитала.

— Вот это да!

— Америка!— развел руками Хромов.

Алексей двинулся вдоль полок, тыкая в мешки.

— Мука?

— Крупчатка!— подтвердил Хромов.

— Соль?

— Соль.

— А это что?

— Сахарок!

Алексей неодобрительно покачал головой.

— Как же вы раньше-то не догадались, товарищ?

— Чего изволите?— не понял Хромов.

— Давно уж раздать надо было!

Хромов тупо глядел на Алексея.

— Как — раздать? А... мистер Стенсон?

— Скажете, я реквизировал. Полнотой полномочий!— и Алексей пошел дальше по складу.

Хромов ошарашенно посмотрел на него, на дверь, за которой толпились чукчи, и заспешил следом.

— Гоподин Глазков! Так вы кто же будете-то: власть или не власть?

— Власть, — отозвался Алексей. Он копошился в углу, разбирая пакеты.

— А раз власть, то позволю напомнить: наперво должны закон блюсти! Флаги вешать — вешай. Собак — тоже по закону... А на это закона нету!

Но Алексей не слышал. Он быстро раскидывал пакеты, а когда выпрямился — в руках у него виднелись две картонные коробки.

— Братцы!— радостно закричал Алексей, бросаясь к воротам.— Патроны! — Он высоко поднял коробки над головой.— Товарищи чукчи!

В то же мгновение в дверях выросла фигура Хромова. Он распростер руки, загородив выход.

— Не дам! Невозможно-с!

— Возможно-с! Мы же приказом оформим!

— Не доводите до греха, Алексей Михайлович!— медленно и веско произнес Хромов.— Лучше так положьте!

Наступила секундная тишина.

Не сводя глаз с Хромова, Алексей опустил коробки на землю и дрожащей рукой потянулся к кобуре.

— Тогда... вы извините, Тимофей Иванович! Я именем революции...

На Хромова медленно поднималось дуло комиссарского маузера...

Перед складом оживленно, как в торговый день.

Распределяя товары, Алексей расхаживает среди чукчей с видом радушного хозяина.

Помог старику взвалить на нарты тяжелый ящик. Догнал робкого чукчу, который ограничился только парой консервных банок, заставил взять мешок муки.

Потом остановился, вспомнил что-то и закричал:

— Граждане! Все за мною!

Размахивая руками, он направился к стойбищу. Чукчи по одному заторопились следом.

Процессия прошагала мимо стоящей на отшибе яранги. Алексей подбежал к ней, развязал веревку у входа.

— Выходите, товарищ!

Чукча, щурясь от света, выбрался наружу.

Алексей хлопнул его по спине:

— Интернационал!

— Вуквутагин...— ответил чукча и ткнул себя в грудь.

Разбирать недоразумение было некогда.

— Идем, Вуквутагин! Свобода!

«Вперед, заре навстречу...»,—

вдруг запел Алексей, шагая во главе толпы.— Подтягивай, товарищи!

У склада остался только Хромов. Он остолбенело постоял в воротах, потом поднял замок и запер опустевший сарай.

Распахнулась дверь домика — Алексей появился на крыльце, таща перед собой хромовский ящик с луком.

— Угощайтесь, товарищи! Лук!

Алексей сорвал несколько перьев и пожевал их.

— Цынга нет! В два счета! Айн момент!— добавил он почему-то по-немецки.

Чукчи нерешительно последовали примеру начальника.

А тот уже взобрался на лестницу и стоял под развевающимся флагом.

— Товарищи Далекого Севера!— радостно крикнул Алексей.— Люди голода и холода, а с нынешнего дня — граждане социалистической Чукотки! Теперь все ваше! И земля, и море, и... фабрики, и все прочее! Ура! Переводите!— приказал он подошедшему Хромову.

Бывший управитель хотел что-то ответить, но вдруг осекся — во рту у одного из чукчей он увидел перышко лука.

Налившись яростью, Хромов исчез в домике и выскочил оттуда уже с дробовиком.

В то же мгновение Алексей очутился на крыше.

— Сейчас переведу!— бормотал Хромов, щелкая курками.— Разойдись, язычники!— заорал он и прицелился в Алексея.

Но в это время опешившие было чукчи загомонили, толпа окружила Хромова, Вуквутагин выхватил дробовик. Отбиваясь, Хромов упал.

Алексей торопливо спускался вниз, оглядываясь и крича:

— Только без самосуда! Без самосуда, товарищи!

За решеткой курятника под замком сидит сумрачный Хромов. Стоя на одной ноге, на него оцепенело глядит петух.

Алексей в самом прекрасном расположении духа собирает вещи. Сложил в мешок портянки, полотенце, подошел к столу и стал бережно завертывать в одеяло «Ундервуд».

Бывший управитель хмуро наблюдал за Алексеем.

— А со мной как же?

Алексей надел тулуп.

— Вопрос открытый. До выяснения вашей личности в разрезе мирового капитала... Советская власть решит.

— Нету такой власти,— уверенно заявил Хромов.— Не может ее быть.

— Привезу в Анадырь — увидите!

— Привезешь? На чем, интересуюсь? Или, может, я тебе собак буду добывать?

Алексей ничего не ответил, только снисходительно усмехнулся, подергал замок курятника и вышел на улицу.

Посреди стойбища горит костер.

Матово светятся куски сахара, поблескивают консервные банки: по старому обычаю, насытившись, надо покормить огонь — и чукчи бросают в костер остатки пищи. Что-то бормоча нараспев, морщинистый старик бьет в бубен.

К костру подошел Алексей.

— Отдыхаете, товарищи?— приветливо спросил он.

Чукчи радостно загомонили.

— Ну вот,— сказал Алексей.— Теперь, значит, вам до наших всего хватит... а мне пора! Ехать надо!— он кивнул в тундру и для большей убедительности нарисовал на снегу некое подобие пса и нарт.

Чукчи переглянулись и притихли.

Наконец заговорил старик. Он говорил долго и медленно, покачивая головой. Когда старик кончил, Вуквутагин перевел:

— Он сказал — тебе не надо ехать.

— Почему не надо?— удивился Алексей.

— Порох давал, мука давал. Твоя хорош начальник. Ехать не надо!

— Да надо, надо!— Алексей обратился к чукчам.— Не начальник я вовсе! Взамен меня настоящего пришлют! А мне собак надо!

— Нету собак,— сказал Вуквутагин.— Ты хотим начальник.

— Да какой я начальник!— чуть не плача, крикнул Алексей.— Я же беспартийный!

Чукчи молчали и радушно улыбались.

Где-то вдали залаяла собака.

Алексей прошел к столу и, не раздеваясь, сел.

— Что, собаки,— подал голос Хромов,— не признали новой власти?

— Помолчите, арестованный!— не то прикрикнул, не то всхлипнул Алексей.

— Ничего,— сказал Хромов.— Мистер Стенсон приедет — он разберется, кто кого арестовал.

Посидев еще немного, Алексей снял бекешу, развязал машинку, заправил в нее чистый лист и начал печатать:

«Приказ № 1.

Исходя из революционной совести, реквизировать владение частного капитала (склад) для сохранения пошатнувшегося пролетарского здоровья граждан Уэллена...»

Потом послышалось подозрительное шмыгание носом, и машинка застучала опять:

«Начальник Чукотки А. Глазков (согласно мандата)».

Снова белая предрассветная тундра, домик в одно окошко, северное сияние, догорающее в небе.

Из булькающего котелка торчат ощипанные куриные лапы.

Хромов из-за решетки озабоченно потянул носом:

— Готово?

Новый начальник Чукотки поднялся с табуретки, стоящей возле курятника, и, не выпуская винтовки, сонно направился к печке.

Когда он просунул котелок Хромову, тот неторопливо перекрестился, попробовал и отдал обратно.

— Опять недосолил!

Алексей принес соль, посыпал в котелок. Хромов попробовал снова.

— А теперь пересолил! Накормить — и того не можешь.

Крутя головой и морщась, Хромов приступил к еде. Через минуту что-то с грохотом упало.

Усиленно моргая, Алексей поднял с пола винтовку.

— Эй, власть! Не положено на посту спать!

— Стой! Кто идет?— вдруг вскочил Алексей, оборачиваясь к скрипнувшей двери.

На пороге стоял Буквутагин.

Он подошел к столу и выложил несколько шкурок.

— Не надо сердитый начальник! Старик сказала — тебе шкурка будет, все будет! Только сердитый не надо, уезжай не надо!

— И мне ничего не надо,— мрачно сказал Алексей.

Но Буквутагин решительно помотал головой:

— Так хорошо!— и направился к двери.

— Постой!— окликнул Алексей.

Буквутагин остановился.

— Погоди...

Некоторое время Алексей молчал, соображая.

— Ты, Буквутагин,— наконец сказал он,— прежней властью обиженный... вроде как политкаторжанин... Значит, тебе особое доверие. На!— неожиданно заключил Алексей, вставая и протягивая винтовку.— Назначаю тебя при нем часовым. Садись, охраняй!

Буквутагин послушно сел, а Алексей сразу же направился к лавке.

— А ну, брысь!— рявкнул из-за решетки Хромов.

Буквутагин испуганно вскочил.

— Садись!— приказал Алексей.— Чего испугался? Я начальник?

— Начальник...

— Ну так вот. Раньше он тебя ик ектагын, а теперь ты его... Экспроприация экспроприаторов! Если чего — прямо стреляй.

Он упал на постель и мгновенно заснул.

Со страхом поглядывая на Хромова, Буквутагин опустился на табуретку.

На Чукотке начинается лето.

Тронулся лед в Беринговом проливе. Все дальше на север уносит ветер ломающиеся с грохотом белые поля. Нетронутым остается только ледяной припай.

Лето шагает глубже на материк.
Под лучами солнца оттаивает тундра.
На бурых островках просохшей земли потянулись вверх цветы рододендрона.

— Вот теперь совсэм другое дело!
Разомлевший на солнце кавказец поднес цветок к носу и шумно втянул воздух.
На улице перед домом, где еще недавно размещался Анадырский совет, толпится купечество в праздничных поддевках.
Маленький человечек в пенсне и шарфе торжественно выступил вперед и вручил хлеб-соль полковнику Петухову.
— Исполать тебе, доблестное воинство!
Петухов взял хлеб-соль. За его спиной угрюмо переминались ободранные люди с винтовками.
— Ваши славные победы заставили большевиков отступить,— продолжал человек в пенсне.— Но и мы здесь не дремали! В условиях глубокого подполья мы сформировали правительство, и я как премьер счастлив предложить вам, господин Петухов, портфель военного министра!
Купцы захлопали.
Полковник Петухов отщипывал потихоньку от каравая по кусочку.
— Веселие Руси есть пити!— говорил премьер.— А посему во имя праздника я распахиваю навстречу освободителям двери своей аптеки. Спиритус вини!..
Премьер сделал знак — и двое купцов подняли ружья.
— И пусть этот победный залп,— заключил он,— ознаменует конец большевизма во всех городах и весях Свободной Тунгусии!

— Эх, промазал...— Алексей опустил винтовку.
Услышав за спиной тихий смех Вуквутагина, он прицелился и выстрелил снова.
Вуквутагин засмеялся громче.
— Ай, начальник!.. — стонал он.— Надо нерпа стреляй!.. Море убивай не надо!
Хромов, которого тоже взяли на охоту, но ружья не дали, сидел поодаль и тоскливо смотрел в океан.
Достав еду, охотники принялись завтракать, отрезая по чукотскому обычаю мясо у самого рта.
— А тепло!— сказал Алексей, жмурясь на солнышке. — Задерживается что-то товарищ Зюкин... Конечно, у него в Анадыре своих дел хватает. И с отчетностью ему без меня трудновато... Думаешь — простое это дело, новую-то жизнь строить?.. Чтоб у людей было всего вдоволь: и одежды, и дров... и чтоб грамотные все?..
— Интернационал?— спросил Вуквутагин.
— Социализм! Интернационал — это когда все пролетарии как братья. А социализм — это когда они еще и живут хорошо, в достатке. Понял?
— Понял... — ответил Вуквутагин и, пошептав над остатками еды, аккуратно сложил их у берега.
— Опять?!
— Бога нет, бога нет!.. — виновато забормотал Вуквутагин.
Алексей вздохнул.
— Учиться тебе надо... срочно... Арифметику изучать, географию. Ну вот, страна твоя, все это... — Алексей широко развел руками.— Как называется?
— Лыгоравэтланутэнут!
— А согласно географии — Чукотка! А это?— кивнул Алексей на отдаленную полоску земли.
— Пынаквыльнутэнут!
— А согласно географии... — Алексей запнулся.— Хромов! Пынаквыльнутэнут что такое?
— Америка... — печально отозвался Хромов.

Алексей настороженно посмотрел на бывшего управителя, не спускавшего глаз с океана.

— А ну, идите-ка сюда, Тимофей Иванович...

— Иди, начальник зовет!— прикрикнул Вуквутагин.

Хромов подошел.

— Ешьте лучше,— сказал Алексей.— И запомните: в случае побега стрелять буду без предупреждения!

Охотники медленно приближались к стойбищу: впереди Вуквутагин, за ним согнувшийся под тяжестью ноши Хромов, сзади Алексей.

У первой яранги их встретила фигура, вооруженная большой граммофонной трубой.

Чукча, покачиваясь, направился к Алексею. Указывая на трубу, он что-то огорченно бормотал.

Хромов оживился, глаза его забегали, на вопросительный взгляд Алексея он объяснил почти весело:

— Интересуется гражданин, почему труба не играет!

— Иам учвэткылин?— шатаясь, произнес чукча.

Вслед за ним к Алексею подошел улыбающийся старик и протянул чайник.

— Выпить предлагает... за компанию!— все более веселея, сказал Хромов.— Выпей, выпей, начальник! Для храбрости!

Алексей вырвал у старика чайник, выплеснул на снег остатки мутной жидкости. Чукча заговорил торопливо и обиженно, а потом принялся есть снег, пропитавшийся водкой.

В стойбище были пьяны все. Те, кто уже не мог держаться на ногах, лежали вповалку. На многих были странные одеяния: безрукавки поверх малахая, бейсбольные гетры поверх торбасов, на одном — даже форменная фуражка с кокардой. Из яранги выбрался ребенок лет пяти. Он сделал несколько нетвердых шагов, споткнулся, упал, поднялся и запел. Вокруг бегала и лаяла собака...

Возле склада теперь возвышалась ограда из колючей проволоки, а над ней — звездно-полосатый фанерный щит с надписью по-английски.

— Это что же такое делается?— повернулся Алексей к Хромову.

— Мистер Стенсон!— торжественно произнес тот.

— Иам учвэткылин!— голосом, полным тоски, снова закричал чукча, так и не добившийся от своего приобретения никакой музыки. Он сидел на снегу и горько плакал.

— Знаешь что, Вуквутагин... — сказал вдруг Алексей,— снимай-ка флаг с крыши...

На палубе американского корабля собралась вся команда.

К шхуне приближалась лодка. На ее носу стоял Алексей с флагом, на веслах сидел Хромов, на корме — Вуквутагин с винтовкой.

Алексей поднялся по трапу первым, окинул собравшихся взглядом и подошел к самому толстому человеку:

— Имею объявить протест!

Человек замотал головой и кивнул на неприметного сухощавого господина. Возле того уже стоял Хромов. Оба глядели на Алексея. Загибая пальцы, Хромов перечислял:

— Патронов роздал сорок коробок. Сахару — шесть пудов... Муки — пять мешков. Иди-ка сюда, начальник!— обратился он к Алексею.— Вот тебе и сам мистер Стенсон!

Алексей подошел.

— С кем имею честь?— осведомился Стенсон.

— Честь-то не больно велика!— заметил Хромов.

— Начальник Чукотки!.. Согласно мандата !— Алексей протянул бумагу.

Стенсон прочел и поднял удивленные глаза.

— О!.. Комиссар Глазков!— он повернулся к своим помощникам, сказал несколько слов по-английски и, указывая на дверь каюты, пригласил:

— Прошу вас!

— Я много слышал о вас, мистер Глазков!— говорил Стенсон, разливая в чашечки кофе.— И рад приветствовать в вашем лице единственно справедливое правительство России!

— А я имею заявить протест!— непреклонно повторил Алексей.

— И оружие ко мне применил!— снова ворвался в разговор Хромов.

— Простите,— оглянулся Стенсон.— А кто, собственно, теперь мистер Хромов?

— Мистер Хромов... арестован и мобилизован переводчиком!

Чашечка кофе, направившаяся было в сторону Хромова, застыла на полпути и вернулась обратно. Хромов изумленно проводил ее взглядом.

— О складе не беспокойтесь. Сочтемся!— миролюбиво сказал Стенсон, усаживаясь в кресло напротив Алексея.— Итак, я слушаю ваш протест.

— Имею заявить протест.— Алексей встал.— Будучи со всеми правами начальником Чукотки... и блюдя... заступаясь за вверенное население... никаких самовольных действий, как-то: огораживание... и спаивание несознательной части граждан — терпеть не могу... Прошу учесть вышеизложенное во избежание международного конфликта... Вот.

Стенсон улыбнулся.

— Понимаете... За всем так трудно уследить... Я не знал, что склад... использован вами. Что касается пьянства... — Стенсон развел руками.— Чукчи — они как дети... Но я приму все меры. Сухой закон!.. — Он сделал решительный жест.— Алкоголь — это яд. А кофе — здоровье! — и положил в чашечку Алексея сахар.

После этого наступила длительная пауза.

Стенсон, лучезарно улыбаясь, прихлебывал кофе.

Алексей сел и тоже взял чашечку.

— Я слышал, в Москве обсуждается вопрос о концессиях?— сказал наконец Стенсон.

Алексей важно кивнул.

— Какое вы предполагаете решение?

— Предполагаю... решат... — ответил Алексей и спросил в свою очередь:— Ну а... как здоровье президента?

— Спасибо, неплохо.

Некоторое время Алексей старательно прихлебывал кофе.

— А вице-президент?

— Что — вице-президент?..

— Тоже здоров?

Стенсон поглядел на Алексея несколько озадаченно.

— Газеты сообщали, что вице-президент еще не совсем оправился от инфлюэнци... Но, надеюсь, это не повлияет на размеры пошлины?..

— А вы как думаете?— осторожно спросил Алексей.

— Я предполагал... что пошлина, вероятно, останется, как при мистере Хромове?..

Алексей покосился на Хромова.

— Нет,— на всякий случай сказал он.

— Какую же вы хотите?

— Другую... не как при Хромове...

— С оборота?

— И с оборота... может быть...

Стенсон удивился.

— Из какого процента?

— В настоящее время этот вопрос тоже обсуждается,— сказал Алексей и поспешно встал.— Ну, мне пора.

— А как же мне торговать, мистер Глазков?

Тоскливо переминаясь, Алексей рассматривал потолок и стены каюты.

— Запросить надо... — сказал он наконец.

— Но время, время!.. — настаивал Стенсон.— Вы же понимаете: фрахт, конъюнктура рынка... Сутки вам хватит?

— Сутки?— краем глаза Алексей поглядел на Хромова.— Думаю, хватит.

— Отлично, мистер Глазков.— Стенсон тоже встал.— Кстати! По этой читинской истории — паф-паф! — не скажешь, что вы так молоды!

Алексей вытер вспотевший лоб.

— Не беда!— ободрил его Стенсон.— Я тоже начинал... резво!— засмеялся он.

Выйдя из каюты, Стенсон пропустил вперед Алексея, но тот кивнул Хромову, чтобы шел первым.

Они гуськом двинулись по узкому коридорчику. И вдруг случилось непредвиденное: Хромов распахнул дверь с двумя нулями и мгновенно скрылся за ней. Алексей остановился перед дверью как вкопанный и затряс Стенсону руку.

— Так, значит, без спиртного!

— Сухой закон! О'кей!

Хромов все не появлялся.

— Тимофей Иванович!— негромко позвал Алексей.

Из-за двери послышались сопение, затем голос бывшего управителя:

— Мистер Стенсон, христом-богом прошу — дайте политического убежища!..

Алексей мгновенно отпустил руку Стенсона.

— Я не занимаюсь политикой, мистер Хромов!— обратился Стенсон к двери.— Я лоялен к властям!

За дверью наступило молчание.

Стенсон требовательно постучал:

— Мистер Хромов, прошу вас!

Щелкнула задвижка. Печальный Хромов вышел в коридор.

— Эх, мистер Стенсон!

— Итак, через сутки?— спросил Стенсон, оставив упрек без ответа.— Сверим часы, мистер Глазков?

— У нас часы верные,— ответил Алексей, подталкивая Хромова к выходу.

Над домиком разнесся крик петуха.

Возле курятника расхаживает, заложив руки за спину, Алексей. У порога — Вуквутагин с винтовкой.

— Учтите, гражданин Хромов,— говорит Алексей.— Чистосердечное признание облегчит вашу участь на суде!

— Ничего я не знаю... — сумрачно отозвался Хромов.

— Как же не знаете, раз сами брали пошлину?.. Раз брали — значит знаете, как ее берут... Ну?

— Не знаю никакой пошлины...

— Как же не знаете!.. Раз брали — значит...

И вдруг Алексей остановился, пораженный неожиданным открытием:

— Значит, у вас деньги есть!.. А? Вуквутагин?.. Куда же они могли деться-то?..

Алексей обошел комнату, вернулся назад и заявил:

— Арестованный, я должен вас обыскать!

Он решительно направился к курятнику, загремел замком.

Хромов попятился в дальний угол, но тень Алексея надвигалась на него, и, чувствуя неотвратимость приближающейся минуты, Хромов закричал, простирая руки к иконам:

— Господи!.. Не допусти!

Вуквутагин с любопытством смотрит то на иконы, то в сторону курятника, откуда слышится деловитая возня. Лики святых равнодушно глядят в пространство.

На столе перед Алексеем — знакомый нам пояс из полотенца. Здесь же — груда вытряхнутых из него денег.

Растерянный Хромов, покачиваясь, в оцепенении сидит на полу.

Алексей с удивлением и восторгом перебирает пачки долларов:

— Надо же сколько... Вот она, значит, какая, пошлина-то... Гляди, Вуквутагин! Вот из-за этих самых долларов эксплуатируют трудовой народ, негров и всякий пролетариат!

— А!.. а!.. — вдруг завопил Хромов, очнувшись наконец от потрясения. Он сорвал рубаху и бросил ее Алексею.— Все забирай!.. И порты возьми!— отбив поклон, Хромов поднялся и снял штаны.

Алексей и Вуквутагин изумленно наблюдали эту картину.

— И споднее бы отдал, да срамиться перед тобой не хочу!— В одних кальсонах Хромов проследовал в курятник, захлопнул дверцу и громко зарыдал.

Алексей подошел к курятнику.

— Ну... Тимофей Иванович... Зачем же так расстраиваться... Вы же в Америку не сбежали? Не сбежали. Не успели. И деньги народные целы. Может быть, товарищ Зюкин вам это зачтет... А если расскажете, как берут пошлину, может, и совсем простит... А?

Хромов молчал.

— Вы вон религии придерживаетесь,— продолжал Алексей.— А ведь сказано — не укради... Ну так как ее берут — пошлину, а?

Хромов молчал.

— Эх вы! — с презрением бросил Алексей.— Американца выгораживаете! Он же вас предал!

— Потому что креста на нем нет,— ответил Хромов. Помолчал и добавил:— И на тебе тоже!

— А ну, говорите! Именем революции! — Алексей схватился за маузер.

— Не скажу!— крикнул Хромов.— Никаким именем не скажу!.. Именем северного сияния тоже не скажу!.. Помру — не скажу!

Алексей озадаченно прошелся по комнате, остановился перед столом. Посмотрел на доллары.

— Слушайте... А за деньги скажете?

Хромов отвернулся.

— Кукареку!— заорал петух, забившись на жердочке.

В курятнике он теперь один.

Одетый Хромов сидит за столом против Алексея, прикрывая ладонью тощую пачку долларов.

— Только ведь пошлина — это что... — рассказывает он.— Цены главное... Вот, к примеру, Стенсон. Этому... Иуде десять процентов заплатить — тьфу! Он на чукчах в сто раз окупит. Потому — народ темный, настоящей цены не знает...

— А вы знаете?

Бывший управитель покосился на деньги. Алексей подвинул ему еще одну бумажку.

— Цены,— заговорил Хромов,— они разные...

На берегу возле самой воды шло торжище. Здесь был весь Уэллен, съехались сюда и охотники из дальних стойбищ. Голоса людей, визг собак, выстрелы из ружей, проверявшихся при покупке... В этот беспорядочный шум почему-то врывалась колоратура певицы, бравшей самые высокие ноты.

Один из стенсоновских приказчиков, положив на чашку весов два топора, тщательно уравновешивал их выделанными оленьими шкурами.

Второй поставил на землю длинноствольный винчестер и укладывал друг на друга песцовые шкурки, пока стопка не добралась до мушки. Потом он протянул винтовку стоявшему напротив чукче.

Сам мистер Стенсон, сидя на складном стульчике возле орущего граммофона, аккуратно связывал бечевой груду горностаев. Покончив с этим занятием, он снял с граммофона трубу и вручил чукче. Тот, не услышав ожидаемых звуков, недоуменно обратился к Стенсону:

— Коо-какомэ?..

Стенсон взял трубу и поставил ее на прежнее место — певица снова запела. Американец развел руками: все, мол, правильно. Когда чукча отошел, Стенсон поставил на граммофон новую трубу.

В эту самую минуту перед ним вырос разъяренный Алексей. В руках он держал злополучную трубу. Сзади стоял вконец растерянный чукча.

— Я запрещаю торговать!— крикнул Алексей.— Ясно вам? Прекращаю торговлю!

Стенсон встал. Попытался улыбнуться, достал часы:

— Я ждал ровно сутки... Но в наших сутках двадцать четыре часа, а не двадцать шесть... и я...

— А я вообще запрещаю!— Алексей сунул трубу в руки Свенсону, схватил горностаевую вязку и вернул ее чукче.— И цены теперь буду устанавливать сам! А пошлину платить будете с продажной стоимости!

— Что?— изумился Стенсон.

— С продажной стоимости! Сорок процентов!

— Вы с ума сошли!— уже без всякого юмора закричал Стенсон.— Всегда было десять!..

— А будет сорок!

— Это грабеж!

— Сам грабитель! Империалист!.. Не нравится — мотай отсюда!

— Да вы... — Стенсон задохнулся.— На каком основании?..

Алексей сбросил с пластинки мембрану и в наступившей тишине произнес:

— На основании моего приказа!— подумал и добавил:— За номером пять!

Рука Алексея водружает на гвоздь, где уже скопилась порядочная стопка бумаг, приказ начальника Чукотки за номером пять.

Неподвижно стоит на рейде шхуна Стенсона. Бродят, поглядывая на корабль, грустные чукчи.

Заложив руки за спину, по берегу, как по комнате, расхаживает Алексей.

У воды — самодельный пограничный столб с надписью: «Р.С.Ф.С.Р. Вход с разрешения администрации».

Из домика в сопровождении Вуквутагина вышел Хромов, принялся колоть дрова, но вдруг отложил топор.

В это же мгновение на берегу приподнялся с камня Алексей.

Из-за мыса показались мачты еще одной шхуны.

Хромов, заслонив глаза ладонью, долго рассматривал приближающееся судно, а потом уверенно произнес:

— Господин Иемуши-сан...

Со шхуны спустили шлюпку, она направилась к берегу. А минутой позже с поразительной быстротой шлюпка отвалила и от борта шхуны Стенсона.

Две шлюпки неслись наперегонки. Стенсоновские молодцы работали веслами дружнее, да и шхуна их была ближе.

Вскоре Алексей уже различал лицо американца. Беспокойно оглядываясь назад, тот кричал:

— Я согласен, мистер Глазков! Согласен!.. Согласен!..

Руки Алексея неумело пересчитывают доллары.
Сосчитал, отрицательно покачал головой и сказал стоящему перед ним маленькому японцу:
— Сорок процентов, господин Иемуши. Больше не беру, меньше — не могу.
Японец заулыбался, торопливо заговорил, путая русские и японские слова. Он жаловался на расходы, неспокойное море и кризис.
— Никак не получается,— развел руками Алексей. — Конъюнктура! И мистер Стенсон платил столько же!..

— Помилосердствуйте, ваше благородие!..— Уже не японец, а бородатый человек в бриджах стоит перед начальником Чукотки.
— В лирах не берем, господин Брюханов. Курс шаткий.
Брюханов вздохнул.
— Тогда, может... золотыми десятками?..

При свете лампы Алексей раскладывает по пачкам ворох лежащих на столе денег.
— Вуквутагин,— вдруг сказал он.— А мы мировой торговли не подрываем? Может, тридцать процентов брать?
— Много — хорошо!— ответил Вуквутагин.
— Правильно!— подумав, согласился Алексей.— Было бы слишком — так не платили бы... И потом — они вас эксплуатировали? Эксплуатировали. Значит — немного!..

И опять руки Алексея пересчитывают валюту.
Рыжий англичанин с орлиным носом мрачно курит трубку.
— Ну вот и ол-райт,— сказал Алексей, закончив счет.— Теперь все в порядке. Гуд бай!
Англичанин, оставляя шлейф дыма, направился к дверям.
— Э!.. И еще в следующий раз привезите мне машинку — считать деньги!
— Машинка?— свирепо обернулся англичанин.— У меня нога здесь больше нет!..

Крутится ручка арифмометра.
Друг против друга — два заваленных бумагами стола.
Над первым — табличка с надписью: «Начальник Чукотки».
Над вторым: «Секретарь-переводчик».
Под табличкой Хромов с арифмометром. Рядом — Вуквутагин с винтовкой, в тесном английском френче и с сигарой в зубах.
Пересчитав доллары, Алексей подошел к сейфу, на котором теперь висит замок причудливой формы, снабженный наборным диском.
— Арестованный, отвернитесь!
Треск арифмометра смолк.
Набрав нужную комбинацию цифр, Алексей щелкнул замком и положил пачку денег рядом с теми, что уже скопились в сейфе.
— Приплюсуйте сегодняшние!— распорядился он.
Хромов повертел ручкой и вдруг произнес со священным трепетом:
— Миллион!..
— Сколько?..
Хромов кивнул на счеты.
Минуту оба молчали.
— Ну и что такого?— не совсем уверенно произнес Алексей.— Ничего тут особенного... Нормальная пошлина! Спасибо, Тимофей Иванович, можете идти отдыхать.

Хромов покорно поднялся, проследовал в курятник и закрыл за собой дверцу. В ней щелкнул английский замок.

Алексей задумчиво крутил ручку арифмометра.

— Задерживается товарищ Зюкин... И доллары лежат... А ведь купцам только скажи — они и кирпич, и ситец... что хочешь привезут. А, Вуквутагин?..

— Капканы купить,— сразу предложил Вуквутагин.

— Что капканы!.. Хоть паровоз покупай! Все можно. И рельсы, и уголь.. хоть целую железную дорогу!.. Ну а раз железная дорога — значит заводы воздвигать будем! Чтобы был свой чукотский пролетариат! Верно?

Вуквутагин подумал и сказал:

— А песец тогда будет? За что пошлину брать будем?

— Тоже верно,— вздохнул Алексей.— Подумать надо... Но и время терять нельзя... Условия созрели, а сезон кончается. Заказывать — так сейчас!

Начальник Чукотки прошелся по комнате.

— Ну вот что... придется потихоньку самим начинать. Пора! Будем строить социализм!

Ночь. Поблескивают из курятника глаза Хромова.

Разложив бумаги, сидит за столом Алексей. Что-то пишет, временами покручивая ручку арифмометра.

— Тимофей Иванович!..

— У?.. — промычал Хромов.

— Паровозы почем в Америке — не знаете?..

— Не покупал...

Алексей поднялся, прошелся по комнате.

— А мрамор?

— Чего?..

— Мрамор... камень такой... а?

Хромов ничего не ответил.

Алексей снова сел за стол.

— Дурак ты дурак... — вдруг заговорил Хромов.— Паровозы!.. Лодочку бы тебе — да айда!.. А в Америке при миллионе да с Хромовым...

— Но-но!— прикрикнул Алексей.— Вы тут не агитируйте! Вы бы лучше мне свои деньги обратно отдали. Все равно они вам ни к чему.

— Вот я и говорю, что дурак... — горестно вздохнул Хромов.

— Ну куда вы их при Советской власти используете?

— Нету такой власти,— убежденно сказал Хромов. — Потому что не может быть такой власти... А насчет денег,— добавил он,— нам не к спеху... Обождем.

На дверях надпись: «Кабинет министров».

Из-за двери доносится неясный шум голосов.

В приемной рядком сидят Исмуши-сан, Пит Брюханов, рыжий англичанин и еще несколько торговцев. Англичанин пьет кофе, наливая его понемногу из объемистого термоса.

В сопровождении дежурного офицера стремительно вошел мистер Стенсон.

— Ба!.. — воскликнул Брюханов, картинно раскрывая объятия.— И вас ободрал комиссар!..

Стенсон сдержанно усмехнулся, по очереди поздоровался со всеми и сел в кресло.

— Придется немного подождать... — помялся офицер.— Час, другой...

— Час!.. — расхохотался Брюханов.— Третьи сутки ждем!— Он наклонился к Стенсону.— И дернул меня черт сказать, что там наши денежки!..

С тех пор как в бильярдной бывшего купеческого собрания находился Анадырский совет, обстановка здесь мало изменилась.

Во главе зеленого стола стоял премьер-аптекарь и, размахивая руками, старался унять разноголосый гам.

— Господа!— кричал он.— Будем выше ведомственных интересов! Как говорили древние: «терциум нон датур!» — возглавить карательную экспедицию в Уэлен может только один человек... Я предлагаю министра по делам отдаленных территорий!..

Министр по делам отдаленных территорий — мужчина с львиной гривой — одобрительно кивнул.

Но тотчас раздался голос его соседа:

— Вэто!.. Дело относится к ведомству юстиции!

— Истинно — вьето! Вьето!.. — подхватил купчина в поддевке.

— Тогда, может быть, министр торговли?.. — торопливо кивнул в его сторону премьер.

— К чертям собачьим!— выкрикнул кавказец.— Кто на Чукотке — чукчи, да? Кто такой чукчи — национальность, да? Кто такой я — министр национальностей, нет? Давай отряд!

Кавказец вскочил, сорвал с себя башлык, выхватил из газыря папиросу и нервно закурил.

Остальные министры снова подняли разноголосый галдеж.

— Господа!.. — тщетно взывал премьер.— Господа!..

Брюханов отошел от двери и зашагал по приемной.

— Кабак!.. Правители!.. — повторял он, яростно плюя во все углы.— Навигация кончается... Разоримся, как есть разоримся!.. — Брюханов остановился перед Стенсоном:— Интересно, кто первый заплатил пошлину?.. Эх, и дал бы я ему в морду!

— Да, господа, это действительно невыносимо!.. — прервал щекотливый разговор Стенсон. Он отошел подальше от Брюханова и поманил к себе дежурного офицера: — В правительстве, я надеюсь, есть военные?

— Так точно!— ответил офицер.— Полковник Петухов-с!

— Пригласите господина полковника.

Через минуту в приемную вышел Петухов и хмуро козырнул Стенсону.

— Господин полковник... — Стенсон взял его под руку.— Я много слышал о вашей храбрости и теперь удивляюсь вашей нерешительности...

— То есть?..

— Давайте говорить, как деловые люди...

И Стенсон повел Петухова в глубину коридора. Купцы, переглянувшись, потянулись следом.

Дебаты в кабинете министров продолжались.

— Мы же старые социаль-демократы!..— вырывался из общего шума горестный фальцет премьера.— Речь идет о благоденствии отечества!..

— А где военный министр?— вдруг выкрикнул кто-то, и сразу наступило молчание.

Члены кабинета секунду оцепенело глядели друг на друга, а потом, опрокидывая стулья, разом ринулись из комнаты.

В приемной, в коридоре — повсюду было пусто и тихо.

Только обрывки бумаги и мусор на полу напоминали о недавно квартировавшем здесь воинстве.

— Утек!— взвизгнул купчина.

— До свидания, товарищи! До скорой встречи! Пролетарии всех стран, соединяйтесь!..

Нарты удалялись от незнакомого нам стойбища, на краю которого собрались чукчи проводить начальника.

Помахав на прощание рукой, Алексей укрылся за спиной Вуквутагина от встречного ветра.

— Здесь, пожалуй, с бани придется начинать... — пробормотал он.— Янидракинот — там кирпичный завод... Инчоун...

— Завод — табак делать,— сказал Вуквутагин.

— Табак отомрет,— пояснил Алексей.— Не будет курящих при социализме... В Инчоуне мы, пожалуй, планетарий отгрохаем.

Нарты поднялись по склону сопки и остановились. Внизу простиралась тундра — на много километров вокруг.

— Жаль... Хорошее место пропадает,— сокрушенно покачал головой Алексей. Он в задумчивости теребил ухо.— А ну, Вуквутагин... встань вон там... Повыше. Руку вытяни...

Алексей отбежал на несколько шагов и поглядел на фигуру Вуквутагина снизу.

— Точно,— с удовлетворением заключил он.— Памятник здесь поставим товарищу Глазкову! На виду у всего чукотского пролетариата!..

Он вытащил листок, но в это время Вуквутагин что-то крикнул, указывая протянутой рукой в тундру.

Алексей обернулся.

— Наши!.. Ура!.. Наши идут!..

По склону соседней сопки опускались тяжело нагруженные нарты.

Упряжка Алексея понеслась им навстречу.

— Ура!.. Товарищи!..

И вдруг, когда до встречи оставалось шагов сто, произошло непонятное.

Нарты резко остановились и, развернувшись, понеслись прочь.

И сразу же вдогонку им загремели выстрелы.

Снежная пыль летит из-под полозьев.

Легкие нарты с Алексеем и Вуквутагином все дальше уходят от белых.

Следом за нартами петуховского воинства из-за холма выскочила еще одна упряжка.

— Подлый душа!.. — кричал кавказец.— Остановись, покажи твой офицерский честь!

Петухов, не оборачиваясь, погрозил каюру револьвером.

— Ах ты, джигит собачий!.. — кавказец пустил свои нарты наперерез петуховским.— Сам себе больше знаешь, да?!

Секунда — и упряжки столкнулись, превратившись в мохнатый, визжащий клубок. Петухов и кавказец отлетели в сторону, вскочили и, увязая в снегу, продолжили погоню пешком.

А сзади со склона уже катились нарты с остальными анадырскими министрами.

Упряжка начальника Чукотки влетела в Уэллен, с разгону остановилась перед домиком.

Алексей ворвался в комнату.

— Арестованный!— крикнул он.— От вашего поведения в эту минуту будет зависеть решение суда!— и, схватив пачку патронов, выбежал обратно.

На краю поселка за сугробами залегла цепь — человек тридцать мужчин во главе с Алексеем. Дула винтовок упирались в горизонт, пока безлюдный.

Чукчи держали пальцы на спусковых крючках, но вели себя как-то странно: переглядывались, вздыхали и, видимо, не очень хорошо понимали, что от них требует начальник.

Но вот вдали показалась черная точка.

— Товарищи!— приподнялся Алексей. — За социалистическую Чукотку! Залпом!.. Огонь!..

Над тундрой щелкнул одинокий выстрел.

Вместо одной на горизонте теперь чернело несколько точек, и они, приближаясь, росли. Чукчи по-прежнему лежали и не стреляли.

— Товарищи!.. — Алексей побежал вдоль цепи.— Что же вы, товарищи!.. Пора уже!.. Огонь!..

Выстрелил Вуквутагин.

Остальные ружья молчали.

— Что же вы, товарищи?.. — растерянно повторил Алексей, опуская маузер.— Вуквутагин!.. Что же они?.. Почему не стреляете?..— закричал он, толкнув ближайшего чукчу.

Тот виновато посмотрел на Алексея, передернул затвор, прицелился и... опустил ружье.

— Человека!.. — кивнул он.

— Ну и что?..

— Человека — стреляй нет... Нерпа — стреляй, песец — стреляй, человека — нет... — и чукча, отложив ружье, поднялся.

За ним, стараясь не глядеть на Алексея, начали подниматься остальные.

— Да какая же это человека?.. Это ж белые!.. — Алексей метался от одного к другому.— Они же за купцов, за мировой капитал!.. Товарищи чукчи!.. Что же с социализмом-то будет?

Со стороны нападающих понеслись выстрелы. Один из чукчей упал, и красная струйка потекла на снег.

Дверь курятника выломана...

Хромов лихорадочно возится у сейфа.

Вздрагивая от каждого выстрела, он тщетно набирает комбинации цифр. Стрельба все громче, ближе. Хромов обхватил сейф руками и попытался его приподнять.

В дом вбежали Алексей и Вуквутагин.

Хромов заслонил ящик телом.

Алексей попробовал оттащить Хромова от сейфа, но тот уперся ногами в пол, сопел и не поддавался.

Тогда Вуквутагин ухватил его за ноги. Хромов разжал пальцы, упал навзничь.

В оцепенении он смотрел, как Алексей открывает сейф, вытаскивает деньги, пояс и кидает все это в мешок.

Пуля выбила стекло, на пол посыпались осколки.

Вуквутагин вытолкнул Алексея на улицу.

Оцепенение Хромова длилось еще несколько секунд, а потом он бросился к двери:

— Стой!.. Отдай!..

Комната опустела. Но ненадолго. Через минуту сюда в полном составе ворвалось правительство Свободной Тунгусии.

Под обрывом стояла лодка. Вуквутагин пихнул в нее Алексея и оттолкнул лодку от берега.

Она заскользила в разводьях между льдинами.

— А ты?...— закричал Алексей.

— Тундра большой! Прощай, начальник!

Покачиваясь, удалялся от Алексея чукотский берег. Горели яранги, черный дым стелился над тундрой...

На каменистой отмели за валуном примостился Алексей. Доставая из вещевого мешка смятые деньги, он тщательно разглаживает бумажку за бумажкой и раскладывает их по пачкам. Каждую пачку прижимает к земле камнем, чтобы не унесло.

Следом за деньгами Алексей извлек хромовский пояс.

Морские волны обрушиваются на берег, подкатываясь к самому валуну.

Алексей сбросил ремень с маузером и приладил на себя пояс ценою в миллион.

Нагнулся за маузером... маузера не было.

Перед Алексеем стоял Хромов.

Борода бывшего управителя Чукотки обледенела, но он выглядел довольным и держал комиссарский маузер наизготовку.

— А... арестованный?.. — попятился Алексей.

— Нету здесь арестованных! Тут демократия!.. — Хромов кивнул назад, и Алексей, подняв глаза, обомлел.

Над берегом возвышался полосатый столб с золотым орлом и надписью: «Территория Соединенных Штатов Америки».

— Сейчас делить будем или как?— спросил Хромов.

— Чего делить?..

— Миллион!

Алексей ухватился за пояс, со страхом поглядывая на маузер.

— Не отдам... — прошептал он.

— А это нехорошо! — укоризненно сказал Хромов.— Я ж тебе верой и правдой... гордыню смирял!.. Скажи по совести, нешто за все услуги— половина не моя?..

— Не ваша!..

Хромов тяжело вздохнул.

— Ну тогда... прости меня, Алексей Михайлович!.. — он низко поклонился и щелкнул предохранителем. Вставай-ка вон туда, под камень...

— Зачем?..

— Не хотел греха брать на душу, да, видно, по-другому никак... Иди, иди, Алеша, не томи...

— Постойте, Тимофей Иванович!.. — крикнул Алексей.— Не усугубляйте вины... — заговорил он, когда Хромов опустил маузер.— Товарищ Зюкин вам не простит!..

— Сам себе не прощу,— сказал Хромов.— Предаю тебе, господи, душу раба твоего Алексея... А может, так отдашь? Грех уж больно неохота брать. А?..

— Смерть мировому капиталу!.. — дрожащим голосом прокричал Алексей.

Хромов вытер слезы и прицелился.

— Хэлло!.. — донеслось сверху.

С горы быстро спускались несколько человек на лыжах, в форменных куртках, с короткими карабинами.

— Прошу политического убежища!— раздалось им навстречу.— Политического убежища!..

Увязая в снегу, Алексей бежал навстречу патрулю.

— На двоих!— торопливо добавил Хромов, устремляясь следом.— На двоих!..

Возле домика, над которым развевается звездно-полосатый флаг, стоят аэросани. У входа прохаживается закутанный часовой.

Две руки лежат на обложке Библии.

— С какой целью вы прибыли на территорию Североамериканских Соединенных Штатов?

Перед столом пограничного комиссара, с трудом читающего текст въездной декларации,— Алексей и Хромов.

— Коммерция!.. — поспешил ответить Хромов.— Бизнес по-вашему!

Комиссар перевел взгляд на Алексея.

— И я... — печально подтвердил тот.

— Не везете ли вы наркотики, алкоголь, семена авокадо и мушмулы, порнографические издания и другие предметы, запрещенные списком?

— Чего нет — того нет!.. — заискивающе пошутил Хромов.
— Ноу?— не понял комиссар.
— Ноу! Все — ноу!
— Располагаете ли вы имущественным цензом, необходимым для въезда в Штаты?
— Это йес!— Хромов с готовностью вытащил из-за пазухи доллары, отданные ему когда-то Алексеем.— Две тысячи! Ту фаузенд!
— Ю?— комиссар повернулся к Алексею.
— Нету! У него нету!— Хромов заслонил Алексея.— Ноу! Я плачу! За обоих!
Комиссар встал и по слогам прочел:
— До-бро по-жа-ло-вать в Америку!

«Глобус географический. Подлинник. 1922 год»

На экране знакомый нам по первым кадрам глобус, а в фонограмме снова звучит Время... Тягучая негритянская песня и крики надсмотрщика над Африкой. «Рот фронт!» — скандируют голоса над Гамбургом. В Шанхае стреляют... А там, где на берегу Тихого океана написано «Сан-Франциско» и нарисован буржуй в цилиндре, гремит чарльстон.

Сан-Франциско тысяча девятьсот двадцать второго года... Вечерняя толпа несет по городу двух странных людей. Один — в облезлой меховой малице, галифе и торбасах, другой — в вицмундире с эполетом.
— А ведь мог я тебя еще на Аляске кончить... — сказал Хромов, сумрачно поглядывая на скопище людей и машин.
— Это где?— вяло поинтересовался Алексей.
— А как мы из салуна в Номе выходили... Темный был переулочек-то...
— Не могли,— сказал Алексей.— Там за углом полицейский стоял.
— Верно... — подумав, согласился Хромов.— Мать его за ногу...
— А вот я — точно — сегодня мог сбежать!.. Когда толпа повалила...
— В порту?
— Ага!
— Ну и дурак. Все равно из порта одни ворота.
Некоторое время они шли молча, по очереди зевая. Наконец Алексей остановился перед залитым огнями входом и кивнул:
— Отель.
— Так я тебя сюда и повел!.. Без того уж ты мне вышел в копеечку! Одни билеты чего стоят...
— А вы не тратьтесь.
— Расчета нет... На Аляске тебя купцы признают. Распотрошат.
— Это правильно,— согласился Алексей.
— А здесь — только я... Уж я тебя кончу, — заверил Хромов.— Должен!
— Ну это как сказать, Тимофей Иванович.
— Вот тогда уж... — продолжал Хромов,— захочу — весь отель с потрохами куплю... Тут, брат, Америка!.. Во, гляди!— Он остановился возле уличного автомата, на котором был нарисован сияющий башмак.— Железная машина, безмозглая, а и та деньги уважает. Понимает, что к чему! На тебе, держи!
Хромов опустил в прорезь монетку и поставил на ступеньку ногу. Автомат загудел, замигал лампочками, металлические захваты крепко зажали хромовский сапог. Потом заработали щетки.
Через минуту захваты разжались, и вспыхнуло табло — рука с поднятым вверх большим пальцем.
— Вот он где, социализм-то твой!— восхищенно промолвил Хромов и поставил на ступеньку другую ногу.
Алексей поглядел на щелкнувшие захваты, оглянулся по сторонам и осторожно попятился.

— Э, э!.. — забеспокоился Хромов.— Не балуй!..
А Алексей, выхватив у него из кармана маузер, уже бежал прочь, вдоль мостовой.
Еще мгновение — и начальника Чукотки поглотила толпа.
— Отдай, гадюка!.. Отдай!— кричал Хромов, пытаясь высвободить ногу.
Щетки лихо летали по сапогу...

Пробежав несколько кварталов, Алексей свернул за угол и остановился.
Над широким стеклянным входом плыл макет океанского лайнера. Рекламный джентльмен в костюме «гольф», улыбаясь, махал с палубы рукой. Вокруг светились надписи на всех языках мира, в том числе и на русском.
Перед вертящейся дверью стоял лощеный бородатый швейцар.
«Бюро путешествий»... «Бюро путешествий»... «Бюро путешествий»... — призывно мигала реклама.
Внимательно оглядев рекламного путешественника, Алексей в раздумье потеребил ухо, повернулся — и скрылся за углом.

Дневные и вечерние костюмы, фраки и смокинги, домашние халаты и визитки. Лица манекенов в витрине равнодушно глядели на прохожих.
Из магазина вышел Алексей. Он был одет точно так же, как джентльмен на рекламе Бюро путешествий.
Брюки до колен, клетчатые гетры, кургузый пиджачок и узкополая тирольская шляпа с пером.

Швейцар привычно склонил голову.
Миновав вертящуюся дверь, Алексей оказался в просторном холле.
Навстречу уже спешил лысый господин в золотых очках.
— Ситдаун плиз!— он заботливо усадил гостя в кресло и сел напротив, улыбаясь самым приятным образом.
Бой подкатил столик с бутылками, сигарами и сверкающими приспособлениями для сбивания коктейлей.
Лысый что-то спросил по-английски.
— Ай вонт... ит из... — начал было Алексей, но запнулся.— Русский я... Ай эм рашен!..
— О-о!.. Рашен?!— удивился господин и исчез.
Булькал сбиваемый боем коктейль.
Алексей беспокойно оглянулся. У входа лысый господин объяснял что-то швейцару.
Начальник Чукотки покосился налево — вторая дверь была заперта.
Направо — двери не было совсем.
Неожиданно сзади раздалась русская речь:
— Господин управляющий просит великодушно извинить, что именно я перевожу вам, сэр... Но фирма отказалась от услуг переводчика — туристов из России нет уже шесть лет... Вы понимаете... эти катаклизмы...
— Понимаю... — облегченно вздохнул Алексей.
Управляющий снова сел в кресло и взял коктейль.
— Господин Мак-Куин вас слушает... — объяснил швейцар.
— Хочу путешествовать!..
Швейцар перевел.
Лысый нажал какую-то кнопку.
Прямо перед Алексеем раздвинулись жалюзи и открылась рельефная карта мира.
Подавая гостю длинную указку, швейцар перевел:
— Какой маршрут вы наметили, сэр?
Алексей подумал и ткнул в Гавайские острова.

Лысый господин понимающе кивнул и снова защелкал кнопками.

Свет погас. На карту с тихим жужжанием опустился экран. На нем возникли море, белоснежный лайнер, джентльмены, играющие на палубе в теннис.

Кадры морского путешествия сменились купанием в волнах прибоя и девицами, одевающими на шеи туристов венки.

Швейцар пояснил:

— Вас доставит «Бристоль», сэр. Теплоход. Гарантирован полный комфорт. Фирма берет на себя заботу о вашем пребывании на Гавайях. Апартаменты в лучших отелях. Прогулки. Развлечения. Первым классом — три тысячи восемьсот долларов.

Зажегся свет.

— Так... Ну... а сюда?..

Алексей ткнул указкой чуть посевернее.

— Плиз... — управляющий снова включил невидимый проектор.

На экране появились чайные домики, гейши и рикши.

— Пароходом до Нагасаки... — рассказывал швейцар.— Затем тур по стране. Остановки по вашему желанию, сэр. Своеобразный местный транспорт. Памятники старины. И недорого — всего две тысячи долларов.

Экран погас.

— Понятно... А если... сюда... — указка проделала замысловатый путь и остановилась возле Анадыря.

Швейцар удивленно посмотрел на Алексея и перевел.

Управляющий заговорил, разводя руками.

— Он говорит, что это очень сложно, сэр... — переводил швейцар. — Прямого сообщения нет... Придется совершить кругосветное путешествие: Сидней — Кейптаун — Дакар — Гамбург — Петроград... потом Сибирь...

— Только потом?— уныло переспросил Алексей.

— Да, к сожалению... впрочем,— швейцар выслушал управляющего, — фирма может предложить вам Гренландию — та же экзотика, льды, туземцы... Но там — еще и глетчеры...

— Глетчеры... спасибо... они, конечно... только это... у меня в Анадыре... наследство!

Услышав о наследстве, лысый засуетился.

— Господин Мак-Куин предлагает яхту,— сообщил швейцар. — Пятьсот тонн.

На экране возникла изящная яхта.

— Абсолютный сервис... Милая спутница скрасит тяготы пути... И через десять дней вы — у цели...

На борту яхты появились минимально одетые девицы: блондинки, брюнетки, шатенки.

— А сколько стоит?.. Без спутницы... — перебил швейцара Алексей.

Спросив управляющего, тот сообщил:

— Тридцать тысяч двести.

— Тридцать двести?!— повторил Алексей. Он взял бокал, пригубил и, поставив обратно, осторожно спросил:

— Ну а... русские пароходы... сюда заходят?

— Бывают... торговые. Раз, ну два в год...

Алексей секунду помолчал, а потом кивнул на экран.

— Еще разок яхту... покажите...

Свет погас. Замелькали кадры. А когда снова стало светло, разборчивого посетителя в кресле уже не было...

«Расписка. Дана сия в том, что заимообразно взял из народных денег 15 (пятнадцать) долларов на обмундирование. С обязательством вернуть подписуюсь. Алексей Глазков (согласно мандата)».

Алексей сложил расписку вчетверо и спрятал за пазуху.

У освещенных причалов теснятся корабли. Свисают флаги — со звездами, со львами, с продольными и поперечными полосами.

За пакгаузом виднеется еще одно судно, национальность которого установить невозможно — через решетчатые ворота порта не видно кормового флага. Поэтому Алексей двинулся вдоль портовой ограды.

За поворотом стены он обнаружил небольшой пролом, подтянулся и заглянул. Отсюда флаг был виден. Но это был турецкий флаг.

Алексей спрыгнул. В ночной тишине что-то звякнуло.

По асфальту, весело блестя под луной, покатилась золотая николаевская десятка.

Начальник Чукотки схватил монету, ощупал талию и испуганно оглянулся.

Мимо прошел моряк в обнимку с девицей. Из соседнего кабака доносилось заунывное пение.

Алексей юркнул в подворотню, но там от стены отделилась темная фигура — и шагнула навстречу. Блондинка огромного роста ласково потрепала его по щеке.

Алексей заспешил прочь. В такт шагам в нем бренчало и позвякивало.

Мелькнула чья-то бородатая тень, напомнившая Алексею Хромова,— он перешел на рысцу.

Еще громче зазвенели, забились в поясе монеты.

Придерживая пояс обеими руками, начальник Чукотки бежал мимо грязных сараев и пакгаузов, мимо груд угля и штабелей мешков. Наконец он очутился в темном сквере, тяжело дыша, остановился и прислушался.

Было тихо.

Алексей спрятался за куст, поднял гимнастерку, долго возился с поясом, затем вышел и попрыгал. Звона больше не было. Начальник Чукотки опустился на скамейку.

Сквозь ветки чахлых деревьев виднелся одинокий фонарь. Из порта доносились глухие гудки пароходов.

— Сингапур!

Алексей открыл глаза и схватился за пояс.

Мимо него, опережая и отталкивая друг друга, бежали люди.

Они спешили к крыльцу конторы, где стоял чиновник в морской фуражке с листком бумаги в руках.

Отобрав шесть человек, чиновник что-то крикнул остальным, и те понуро разбрелись по своим местам.

Сквер, в котором Алексей провел ночь, оказался биржей безработных матросов. Белые, черные, желтые, в тельняшках и робах, с узлами и сундучками — они заполняли все пространство перед конторой.

— Бомбей!— раздалось снова.

Теперь уже Алексей более внимательно наблюдал за происходящим. Человек в фуражке отсчитал еще пятерых — и они исчезли за дверью.

— Шанхай!

Опять перед Алексеем замелькали тельняшки и сундучки.

Подумав, он встал и нерешительно присоединился к бегущим.

Но маленький злой китаец, оглядев на ходу элегантный костюм начальника Чукотки, немедленно отпихнул его в сторону.

Осень.

Моросит дождь.

Осторожно переступая лужи, по улице шествует человек в лаковых башмаках, строгой черной тройке, цилиндре и с зонтиком.

Он идет мимо сквера, где уже облетели с деревьев листья, мимо конторы, где по-прежнему теснятся безработные матросы.

Для многих биржа давно стала вторым домом: одни спят здесь же возле забора, другие играют в кости, третьи закусывают.

Владелец цилиндра равнодушно поглядывал на этот табор. И вдруг он остановился.

— Начальничек!..

Не скрывая ликования, Тимофей Иванович Хромов оглядывал жалкую, оборванную фигуру Алексея.

— Ан не помогли хромовские денежки-то!.. Говорил — пропадешь один! Все профукал! Это тебе не социализм строить!.. Ай-яй-яй... И до какой же ты жизни дошел!..

— Живу, не жалуюсь,— хмуро буркнул Алексей, испуганный и несколько озадаченный великолепием бывшего арестанта.

— Еще бы — жаловаться!.. У тебя ж миллион!..— хохотнул Хромов.— Пароходик-то не твой, случайно?— кивнул он на белый лайнер, видневшийся за решеткой порта и, вдоволь насмеявшись, продолжал: — Бог-то правду видит! Хромова ограбил! Оружие к нему применял! Да ладно... — Хромов великодушно махнул рукой.— Мести нет в сердце моем, живи себе как есть, в дерьме!

Поняв, что опасность миновала, Алексей кивнул на хромовский цилиндр:

— А вы, значит, и без миллиона в эксплуататоры вышли?

— Роптать грех,— отозвался Хромов, снял цилиндр, протер его платком.— Дело свое имею... Теперь уж надежное...— Хромов вздохнул и водрузил цилиндр на голову.— Однако неприлично мне с тобой на виду трепаться, да и некогда...

— Ну и мне некогда!— заявил Алексей, спеша присоединиться к бегущим.— А мировая революция — она до вас и здесь докатится!..

— Будь здоров, начальник!.. — крикнул Хромов.— Чтоб тебе сдохнуть, грабитель!..— добавил он с неожиданной яростью.

Хромов пересек площадь, его нога ступила на подножку ландо, сам Хромов опустился на мягкое сиденье, руки в перчатках взялись за элегантные вожжи, зацокали по мостовой копыта и... неуклюжий катафалк, с черным лаком которого сливалась черная фигура Хромова, восседавшего на облучке, медленно попола по площади.

А у конторы шла своя жизнь.

— Сидней!— крикнул чиновник.

Толпа ринулась на штурм. Первым бежал Алексей.

На экране снова глобус.

Посередине пунктирной линии, протянувшейся через океан,— символическое изображение пароходика и надпись:

«Сан-Франциско — Сидней».

Фигурка Алексея трет шваброй корабельную палубу.

За кадром шумят матросские биржи разных портов.

— Кейптаун! Дакар!.. Порт-о-Пренс!.. — выкликают голоса.

На разных линиях, под разными широтами — фигурка Алексея кидает в топку уголь, карабкается по снастям, снова драит палубу.

Глобус медленно поворачивается — приближается Европа...

Замедляя ход, бегут по рельсам колеса. Проплывают зеркальные стекла, блестящие поручни вагонов, табличка с надписью: «Берлин — Москва».

Подхватив чемоданы и саквояжи, первыми ринулись на платформу носильщики. За ними потянулись господа, одетые не по сезону тепло. Перрон заполнился разноязыкой речью.

И вот когда проводники заканчивали выметать дорожный мусор, прошли смазчики с длинными молотками — под одним из вагонов приоткрылась крышка угольного ящика. Оттуда высунулась голова Алексея, а следом появился и сам начальник Чукотки — в рваных клетчатых гольфах и кургузом пиджачишке.

Он расправил затекшие плечи, отряхнулся, ощупал талию и направился в сторону вокзала.

Мимо двигалось многоликое племя пассажиров: командировочные с парусиновыми портфелями, нацмены в тюбетейках, мужики из глубинки при армяках и бородах, вежливые, бритые красноармейцы, юннаты с сачками и клетками. Стучал пионерский барабан. Переругивались носильщики, кричали лоточники, яркие плакаты на стенах призывали покупать духи «Красная Москва», носить галоши фабрики «Красный треугольник», смотреть фильм «Красные дьяволята».

Алексей улыбался толкавшим его прохожим, радостно читал плакаты, остановился и просалютовал пионерам. А когда наконец выбрался на привокзальную площадь, ему навстречу громыхнула медь духового оркестра.

На площади шел митинг.

Несколько сот девушек в красных косынках толпились вокруг трибуны, над которой тянулось полотнище с надписью: «Счастливого пути!»

— Товарищи девушки!— говорил человек на трибуне.— Один кролик — это нуль в масштабе нашего строительства. И сотня — тоже нуль. Но миллион кроликов — это уже могучий удар по нехватке мясных продуктов!..

Вспыхнула бурная овация. Вместе со всеми работал ладонями и Алексей, иноземное одеяние которого выглядело здесь довольно странно. За его спиной яростно аплодировали три чумазых паренька.

— Вы едете закладывать кролиководческие хозяйства-гиганты. Помните: четыреста тридцать два кролика — это в среднем корова! Спасибо вам за добрый почин! Смерть мировому капиталу! Ура!

— Ура!.. Даешь!..— откликнулась толпа.

Дольше сдерживать восторг Алексей не смог. Он начал пробиваться к трибуне.

Три паренька столь же решительно двинулись в противоположном направлении, и стало видно, что пиджак Алексея аккуратно разрезан бритвой.

Появление на трибуне нового человека никого не удивило.

— Товарищи!.. — начал Алексей.— Будучи проездом в Анадырь, шлю вам в своем лице пламенный северный привет от граждан свободной Чукотки!

Едва дождавшись конца аплодисментов, он продолжал:

— Кролики, товарищи,— это хорошо! Однако по личному опыту я советую вам разводить песцов! Так как жадная до нарядов мировая буржуазия охотно скупает этот ценный товар и выплачивает пошлину. Благодаря ней, товарищи, у нас на Чукотке сложились все условия для полного и скорейшего построения социализма!.. У нас есть... — Алексей запустил руку в карман и вытащил оттуда несколько листков.— Вот! У нас есть план! Закупить: паровозов — тридцать два, аэросаней— тысяча двести восемьдесят, планетарий — один... Ну и многое прочее. Поскольку у нас имеется вырванный из рук капитала...

Алексей хлопнул себя по поясу и остолбенел.

Продолжая шевелить губами, он лихорадочно ощупывал грудь, талию, штанины...

В это время раздалась команда: «По вагонам!», и снова во всю мощь грянул оркестр.

— Куда же вы... товарищи?.. — выговорил наконец Алексей.

Под трибуной проплывали флаги, текли потоком кумачовые косынки комсомолок.

— Товарищи!.. Погодите!.. Помогите!.. Украли!.. Народные деньги!.. Куда же вы, товарищи!..

Но буханье оркестра, гомон толпы, паровозные гудки растворили слова Алексея.

— Привет товарищу с Чукотки!— скандировали девушки, проходя мимо.— Даешь Красный Север!..

А Алексей все кричал — теперь уже совсем беззвучно.

В Народном комиссариате финансов был обеденный перерыв.

Отложив счеты и арифмометры, служащие пили чай.

В сторонке у двери сидел бритоголовый человек в шинели и тоже закусывал, расстелив на коленях платок.

Служащие недружелюбно поглядывали на него.

— Товарищ,— сказал наконец один из них,— имейте совесть. У нас обеденный перерыв.

— У меня тоже,— невозмутимо отозвался бритоголовый.

— Вам же сказали — нет валюты.

— Нет — так будет.

Сотрудник пожал плечами и вернулся к трапезе.

Открылась дверь. Вошел щуплый старичок. Бритоголовый торопливо свернул завтрак, встал и двинулся за ним:

— Михал Михалыч, а те двадцать тысяч?..

— Те на вакцину,— устало отозвался старичок.— Есть специальное постановление Малого Совнаркома.

Бритоголовый вздохнул и занял свое место у двери.

Михаил Михайлович налил в стакан кипяток.

Развернул бумагу, в которую были завернуты принесенные им пирожки.

— С потрохами?— заглянул через его плечо сосед.— Почем сегодня брали?

— На пятерку три,— ответил Михаил Михайлович, принимаясь за еду.

— Вот видите, Иннокентий Ильич, на Сухаревке всегда дешевле!

— Зато потроха,— возразил Иннокентий Ильич,— не приведи господь...

В эту секунду раздался сдавленный стон. Все обернулись.

Михаил Михайлович, откинувшись на спинку стула, держался за сердце.

— Иннокентий Ильич... — слабым голосом позвал он.— Ритчи!..

— Что Ритчи?..

— Его подпись... помните?.. — Михаил Михайлович протянул бумагу, в которую были завернуты пироги с потрохами.

— Боже мой... — прошептал Иннокентий Ильич — Откуда?..

Стол окружили сотрудники.

Бумага передавалась из рук в руки.

— Директор Чикагского банка!..

— Чек на предъявителя!..

— На много?..

— На сорок тысяч!..

— Ну вот!— удовлетворенно заключил бритоголовый посетитель. — Я же говорил.

— Откуда ты взял это?— председатель ОГПУ Дзержинский сгреб со стола кипу зеленых бумажек и показал их сидящему напротив беспризорнику лет десяти.

Беспризорник засопел и покосился на людей в кожаных куртках, окруживших стол.

— Ну... в карты выиграл... — сумрачно ответил он.— Вроде грóши... а на них и папироску не купишь...

Дзержинский аккуратно положил деньги на стол.

— Папироску... — он повернулся к чекистам.— Кто-нибудь может мне объяснить, откуда у этого Ротшильда сорок тысяч долларов?..

— А у Витьки Шалавого больше,— с неожиданной злостью произнес беспризорник.— Он мухлевал — во сколько выиграл! Чтоб мне пропасть, граждане начальники! Он еще половину Зюзе отдал.

Наступило подавленное молчание.

Но длилось оно недолго, потому что из приемной донесся шум, распахнулась дверь, и в кабинет ворвался Михаил Михайлович. За ним неотступно следовал бритоголовый.

— Вот!.. — Михаил Михайлович положил перед Дзержинским загадочный чек. Большего из-за отдышки он сказать не мог и только ткнул пальцем в подпись мистера Ритчи.— Вот!..

Феликс Эдмундович прочел бумагу.

— Ну и что?

— Чикагский банк!.. На предъявителя!..

— Хоть сейчас к оплате!.. — вставил бритоголовый.

Дзержинский еще раз просмотрел чек.

— А вы уверены, что он подлинный?

— Я еще мог ошибиться... Но Иннокентий Ильич — он эксперт!..

— Допустим... Ну а... вы-то откуда это взяли?

— Так мне, изволите видеть, пирожки в него завернули... На Сухаревке...

Дзержинский закурил.

— Где нашли красавца?— кивнул он на беспризорника.

— В Хамовниках, Феликс Эдмундович, на развале,— ответил один из чекистов, потирая ссадину на руке.— При облаве.

Дзержинский повернулся к Михаилу Михайловичу:

— Торговку помните?

Михаил Михайлович сокрушенно развел руками.

— Да... — протянул Дзержинский.— Ну вот что. Товарищ Лукин, вашей группе разыскать всех Витек... и Зюзю тоже. Миллионера накормить.

— Слушаюсь,— вытянулся чекист с ссадиной на руке.

— Поляновский! Вы займетесь рынками. Чеботарев! Свяжитесь с Наркоминделом — иностранцев ночью не грабили? Действуйте.

Чекисты бросились к выходу.

Михаил Михайлович стонал, держась за сердце. Дзержинский налил ему воды.

— Не волнуйтесь... Сейчас разберемся во всей этой чертовщине.

Он снял трубку зазвонившего телефона.

— Что?.. Плывут!.. Где?..

По Яузе плыли доллары.

Их было много.

Волна прибивала их к берегу, как осенние листья...

А по Лубянке шел Алексей.

Шел, понуро опустив голову, но в каждом его шаге чувствовалась суровая мужская решимость.

Он остановился перед подъездом, где высилась длиннополая фигура красноармейца.

— Пропуск!— сказал часовой, загораживая вход винтовкой.

— Нету,— кратко отозвался Алексей, отвел винтовку и шагнул внутрь.

Часовой опешил.

— Стой!

Алексей звонко шагал по вестибюлю и не оборачивался.

— Стой, говорю!— красноармеец щелкнул затвором.— Стрелять буду!

— И правильно!.. — остановившись, в отчаянии закричал Алексей.— Стреляйте!.. Расстреливайте!.. К стенке гада!.. — всхлипывая, он вытирал рукавом неожиданные слезы...

Часовой в изумлении опустил винтовку.

— Мои! Мои!— Алексей бегает по кабинету Дзержинского, осматривая ассигнации, разложенные на столе, на подоконнике, на диване; развешанные для просушки на веревке от окна до окна.

Следом за Алексеем, беспомощно оглядываясь на Дзержинского, ходит часовой с винтовкой наперевес.

— Мои... Вот — угол оторванный! Это Иемуши всучил... Не разглядел я!.. — радостно рассказывал Алексей, обращаясь то к Михаилу Михайловичу, то к бритоголовому, то к чекистам.— Он мне и пены хотел всучить, а курс-то у них — сами знаете!..

— Кто вы, товарищ!.. — прорвался наконец Дзержинский в монолог Алексея.

— Я?.. Здравствуйте, Феликс Эдмундович!— Алексей протянул руку.— Я начальник Чукотки...

— Кто?!..

— Начальник Чукотки! Не сам, конечно, начальник, а согласно мандата... — Алексей полез за пазуху и вытащил... маузер. В то же мгновение у него на руках повисли два чекиста.

— Да свой я, товарищи!.. — отчаянно барахтаясь, закричал Алексей.— Мандат-то у меня в поясе остался... а там, на маузере, все написано!..

Дзержинский взял маузер. Блеснула медная табличка с надписью: «Комиссару А. Глазкову от реввоенсовета фронта за доблесть и отвагу».

— Так... — усмехнулся Дзержинский. — Глазков!.. Алексея Глазкова я знаю лично по Орловской пересылке. Высокий. Темный.— Он пристально поглядел на Алексея.— Раза в два старше вас.

— Он!.. — обрадовался Алексей.— Он самый!..

— Не вы?..

— Не я!

Дзержинский безнадежно махнул рукой и опустился в кресло.

— Тогда рассказывайте...

Грузовик, заполненный беспризорниками всех возрастов, с ходу затормозил возле асфальтовых чанов, от которых тотчас же врассыпную бросились чумазые мальчишки.

Соскочив на землю, Лукин заглянул внутрь чана — там, согнувшись, сидел беспризорник, не успевший смыться.

— Как зовут?..

— Витька...

Лукин повернулся к сотрудникам:

— Берите.

Над поверхностью воды показалась мокрая голова. Отплевываясь, чекист бросил в лодку пачку слипшихся долларов, набрал воздуха и нырнул снова.

Таких лодок по Яузе плавало несколько.

А на мостике стояла лебедка, и двое людей травили из воды шланг. Вскоре показался круглый шлем. В руке водолаза тоже были доллары...

В кабинет Дзержинского вошел Лукин и вытряхнул из пояса на стол, где со счетами трудился Михаил Михайлович, очередную порцию долларов.

— Из Марьиной рощи, Феликс Эдмундович!

— Пояс!.. — обрадовался Алексей.— Вот он! Глядите, товарищ Дзержинский!..

Михаил Михайлович сердито щелкнул костяшками.

— Тихо!.. Опять сбили... Принесли и уходите!

— Слушаюсь... — испуганно козырнул Лукин.

Дзержинский у окна разглядывал маузер.

— Заряжен?..

Алексей пожал плечами.

Дзержинский щелкнул предохранителем и вынул обойму — она оказалась пустой.

— Невероятная история...

— Девятьсот девяносто девять тысяч девятьсот восемьдесят один доллар!.. — Михаил Михайлович снял пенсне и протер глаза.

— Невероятная история... — повторил Дзержинский.— Вы знаете, товарищ... Глазков, согласно мандату, какое огромное дело вы сделали?..

— Знаю, Феликс Эдмундович!.. — радостно отозвался Алексей.— И вам тоже спасибо за помощь! И вам... И вам!.. — он пожал руки Михаилу Михайловичу, чекистам, бритоголовому.— От всей Чукотки!

Вслед за этим Алексей взял со стола пояс и принялся запихивать в него доллары.

— Куда?— в один голос воскликнули Михаил Михайлович и бритоголовый.

— Как куда? Домой. В Анадырь.

Доллары — стопка за стопкой — исчезали в поясе.

— Через мой труп!— закричал Михаил Михайлович и обеими руками вцепился в деньги.

— В очередь!— решительно заявил Алексею молчавший до сих пор бритоголовый.— Я второй месяц хожу!..

— Товарищи!.. — широко раскрыл глаза Алексей.— Какая очередь?.. Деньги-то ведь мои!.. Чукотские! У меня же план!.. Феликс Эдмундович!..

Все трое, держась за пояс, смотрели на Дзержинского.

Дзержинский подошел к столу.

Стучат колеса поезда.

За оконным стеклом тянутся поля, реки, серые деревенские крыши.

У окна сидит Алексей. Вымытый, подстриженный, в заметно великоватой шинели.

Напротив него — молоденький, крестьянского вида парнишка с сундучком на коленях.

Оба молчат. Смотрят в окно, покачиваясь на скамейках.

Наконец Алексей, вздохнув, развязал мешок, достал из него пояс в горошек, а из пояса... вынул воблу.

Постучал и принялся чистить, поглядывая на попутчика.

— Комсомолец?— спросил он.

— Комсомолец.

— Держи.

Алексей долго и задумчиво глядел, как паренек чистит воблу.

— Вот ты мне скажи... — вдруг заговорил он.— Положим, есть у тебя миллион... И на этот миллион ты, если захочешь, можешь у себя в деревне хоть завтра полный социализм построить. С баней, с электричеством... Даже, скажем, с планетарием!.. Построил бы?..

— Ясное дело,— усмехнулся паренек.

— А тебе говорят: нет! Надо станки там разные купить, гвозди, лекарства... для другой деревни...

— А кто говорит?

— Не важно. Я, скажем, говорю.

— Ты?..

— Я.

— А миллион мой?

— Твой.

— Ну тогда — как захочу, так и сделаю.

— А станки?

— А на кой они мне?

— Ага!.. — язвительно приподнялся Алексей.— У тебя, значит, социализм, а остальные сто шестьдесят миллионов пускай подождут! Какая же твоя комсомольская революционная сознательность?.. Да ты знаешь что?

— Что?

— Нету такой пошлины, чтобы на нее социализм купить!.. Его строить надо!.. На основе научной теории! Самим! Понял?

— Чего ты ко мне пристал?— обиделся паренек.— Сам спрашивал, сам орет...

Они помолчали.

— Едешь-то откуда?— спросил паренек, возвращаясь к вобле.

— Из Анадыря...

— И куда?

— В Анадырь.

— Это... почему?

— Потому... — ответил Алексей, глядя в окно.— Потому что земля круглая...

Снова на экране — глобус.

Под продолжающийся стук колес медленно уплывают Москва, Ярославль, Волга, Урал, Сибирь...

И со свистком паровоза глобус опять оживает, наполняясь шумами, голосами, музыкой.

Снова говорит Время.

Это шум первых электростанций, грохот мартеновских печей, это пока неуверенный стук мотора первого советского трактора, это песни, новые песни созидающей страны, это речи — разноязыкие, но с одинаково звучащими всюду словами: социализм, индустриализация, пятилетка... Нигде не утихает говорящий глобус — даже там, в районе буквы «Р», где еще вчера мы слышали только свист ветра...

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел К 5-43-87

А11389. Подписано к печати 28/IX 1965 года. Формат бумаги 82×108 1/16

Печатных листов 9,5 (условных листов 15,48). Тираж 28 625 экз. Заказ 543

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.





«60 кругов» (Канада) —
Серебряный приз





«Нгуен Ван Чой вечно жив» (ДРВ) —
Серебряный приз



«Слеза на лице» (Югославия) —
Золотой приз



«Осмотр на месте» (Польша) —
приз фестиваля



«Месяц доброго солнца» (СССР) —
приз фестиваля

КАДРЫ ИЗ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ, ОТМЕЧЕННЫХ НА IV МЕЖДУНАРОДНОМ МОСКОВСКОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

ИНДЕКС
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1966 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.